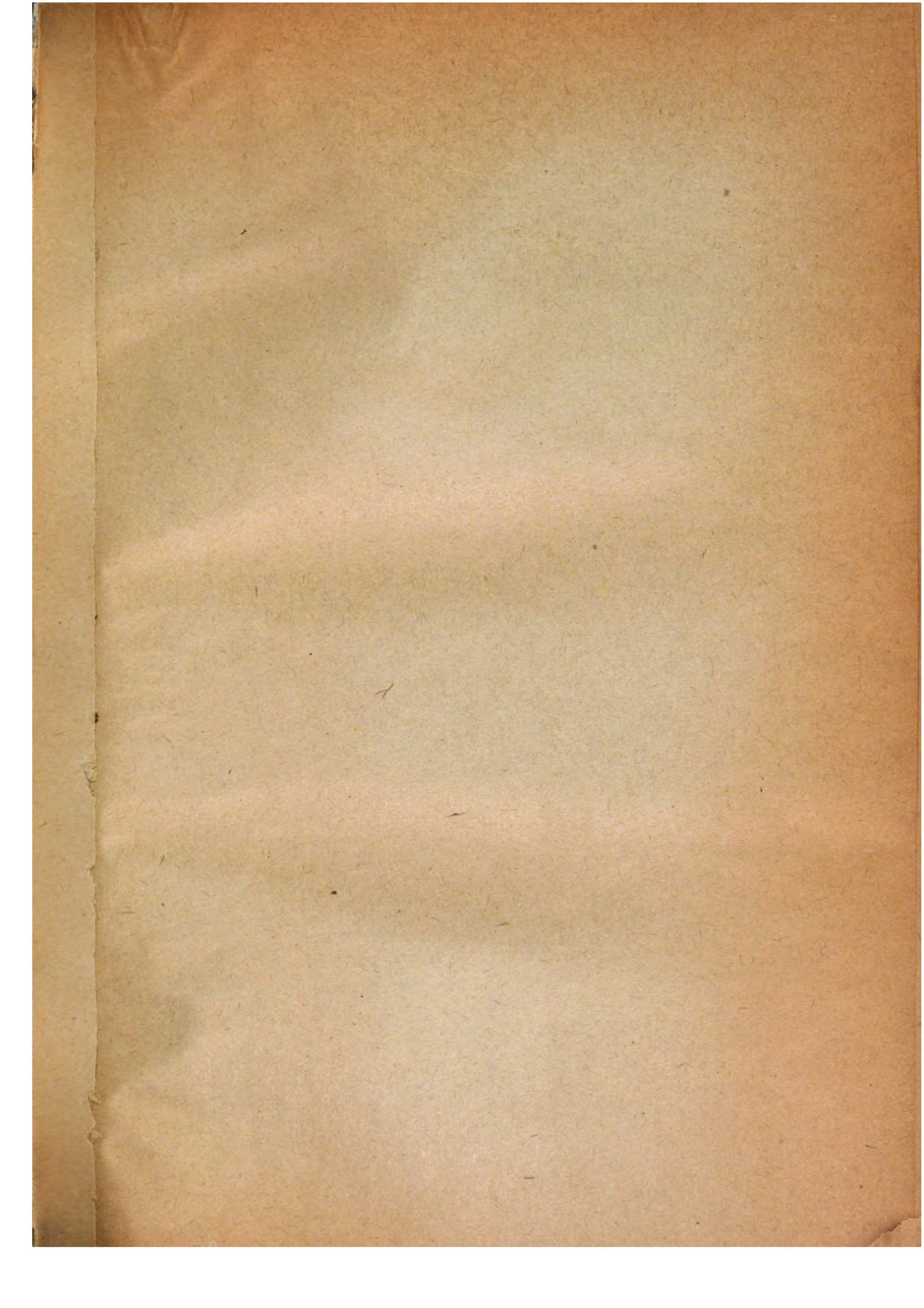
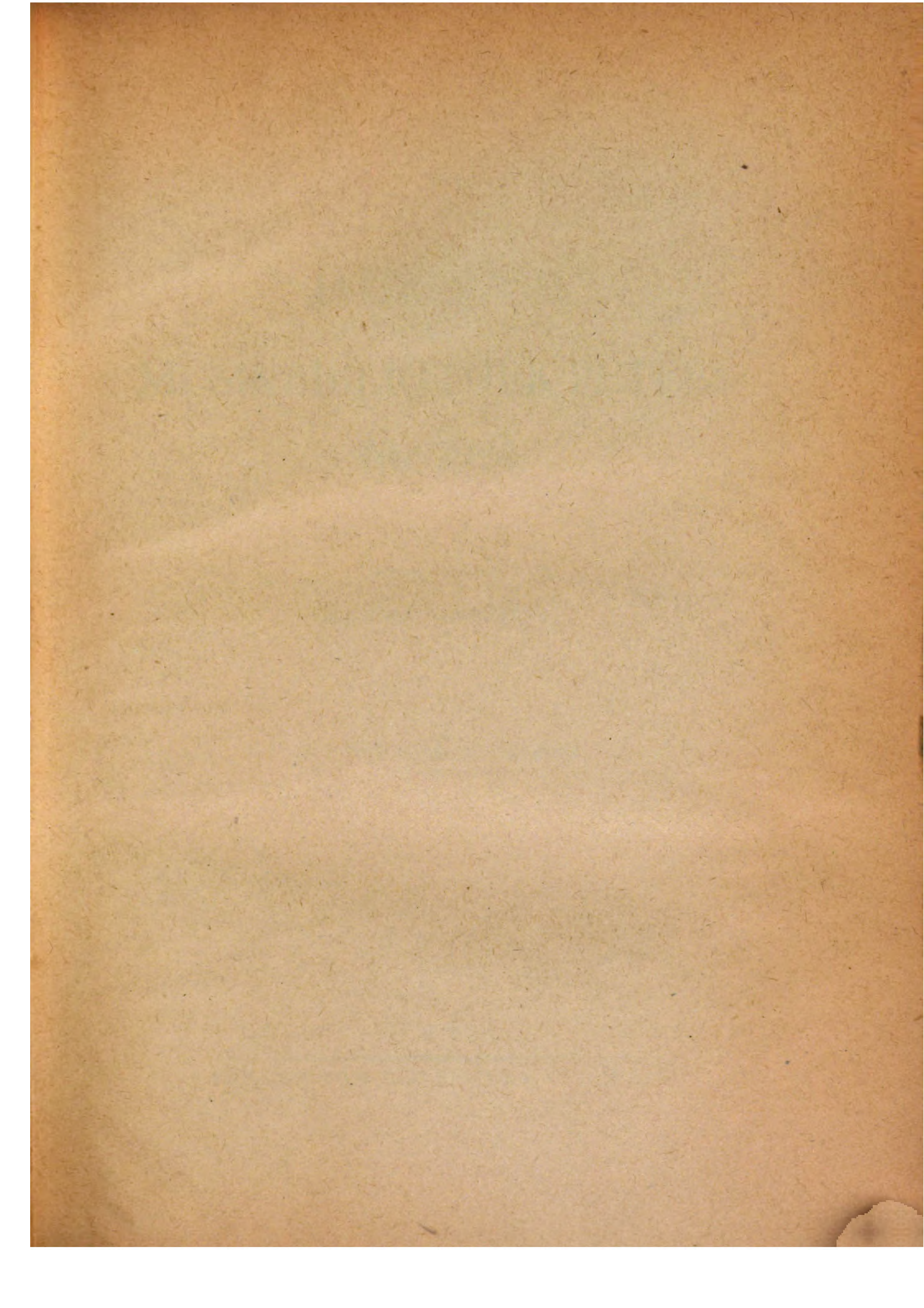
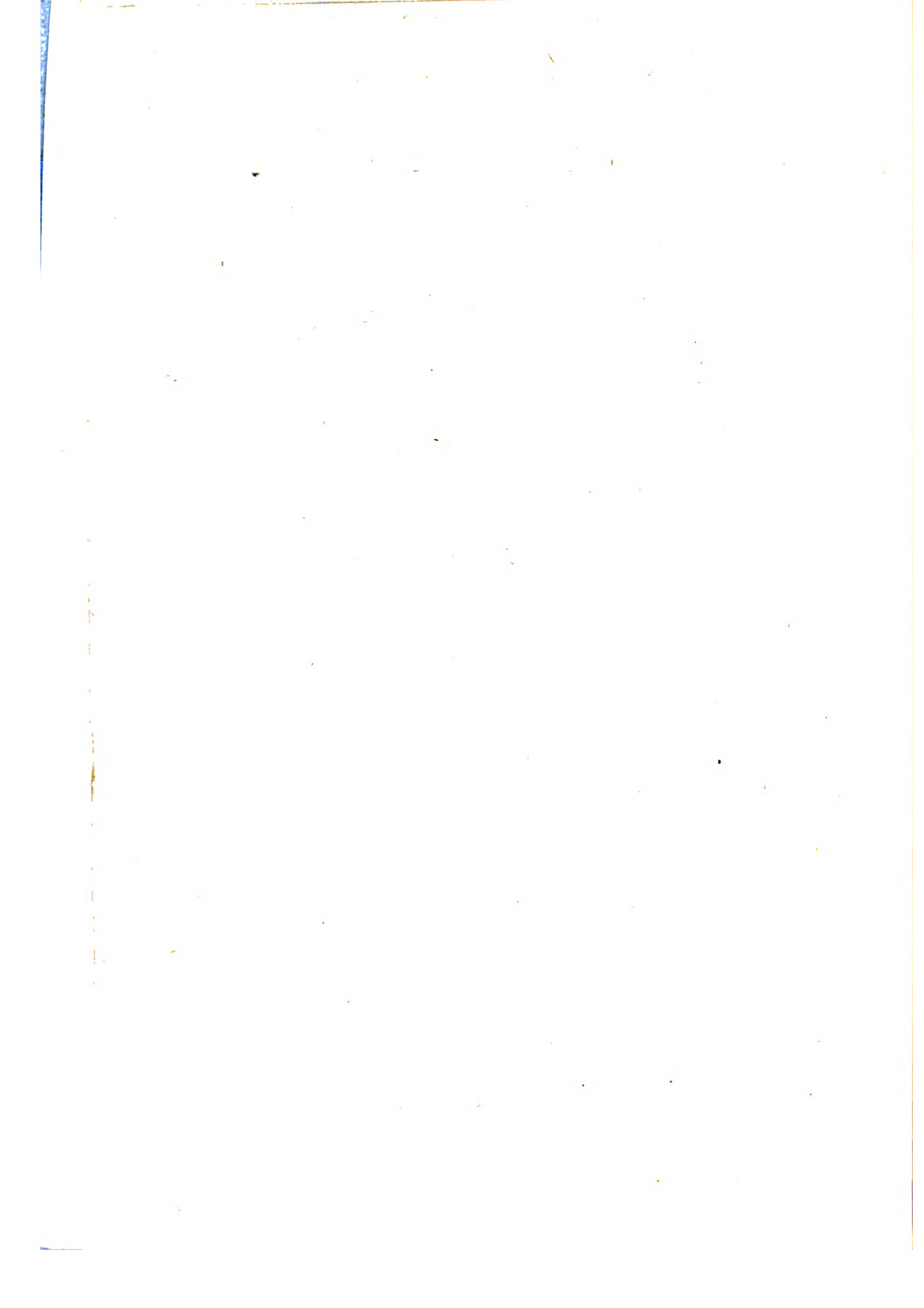






JAHRBUCH
DER
MUSIKBIBLIOTHEK PETERS
für 1924

Herausgegeben von

RUDOLF SCHWARTZ

Einunddreißigster Jahrgang

1 9 2 5

VERLAG VON C. F. PETERS / LEIPZIG

INHALT

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich — mit Ausnahme der Montage — von 10—4 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Daß die Zahl der Besucher der Musikbibliothek Peters im verflossenen Jahre mit 1956 Personen erheblich hinter der der Vorkriegszeit zurückgeblieben ist, erklärt sich aus dem einfachen Grunde, daß die Bibliothek nur an vier Tagen in der Woche geöffnet war. Immerhin ist gegen das Vorjahr ein Mehr von 300 Personen zu verzeichnen.

Indessen lag der Massenbetrieb gar nicht im Sinne des Stifters. Er dachte sich eine kleine Gemeinde von Studierenden, denen an der Vertiefung und Erweiterung ihrer Kenntnisse ernstlich gelegen wäre. Dieser Wunsch ist heute restlos erfüllt. Die Bibliothek ist nicht nur der Sammelpunkt für die Leipziger Doktoranden der Musikwissenschaft, auch aus dem benachbarten Halle kommen Studierende, um die für ihre Doktordissertationen notwendige Literatur kennen zu lernen und zu verarbeiten, ebenso zählen die Herren, die sich auf die staatliche Musiklehrerprüfung in Sachsen vorbereiten wollen, zu den ständigen Besuchern des Instituts, und endlich hat sich aus den Schülern und Schülerinnen des Konservatoriums ein kleiner Stamm gebildet, der mit anerkennenswertem Eifer bemüht ist, sich an dem hier gebotenen, reichen Studienmaterial weiter fortzubilden. Um all diesen Besuchern den Aufenthalt auf der Bibliothek so angenehm wie möglich zu machen, ließ die Bibliotheksverwaltung die Lesesäle von Grund aus neu einrichten. Und die vom Lärm der Straße abgeschiedenen, mit behaglichem Komfort ausgestatteten Räume dürften in der Tat zu Arbeitsstätten geworden sein, die zu stillen ernsten Studien einladen.

Die Bibliothek hatte die Freude, den Oberbürgermeister von Leipzig, Herrn Dr. Rothe, und den Direktor des Konservatoriums, Herrn Prof. Max Pauer, der mit seinen Schülern gekommen war, in ihren Räumen begrüßen zu können.

Die Bibliotheksbestände vermehrten sich um rund 150 Bände, ohne die laufenden Fortsetzungen. Die Neuanschaffungen in der theoretischen Abteilung, soweit sie die Literatur des Jahres 1924 betreffen, sind an bekannter Stelle mit einem * bezeichnet worden. Von den übrigen Neuerwerbungen mögen zunächst einige Antiquaria genannt sein: Lanfranco, Giovan Maria: Scintille di musica. Brescia 1533, ein wichtiges Quellenwerk für die Kenntnis der Instrumentalmusik am Beginn des 16. Jahrhunderts, Crüger, Johann: Praxis pietatis melica. Editio XVIII, Berlin 1675, das sehr seltene Werk von Grimarest: Traité du recitatif, Paris 1707, und die Orchesterpartitur von F. J. Gossec: Toinon et Toinette. A Paris, Chés M. de la Chevardiere [Erstaufführung in Paris 1767]. Aus der modernen Musikpraxis wurden erworben, die **Orchesterpartituren:** Albert, E. d': Tiefland (die gestochene Ausgabe); Hindemith, Paul: Op. 24,

Nr. 1, Kammermusik für kleines Orchester; Keussler, G. von: Zebaoth; Pfitzner, Hans: Op. 31, Klavierkonzert; Schönberg, Arnold: Op. 21, Pierrot Lunaire; Strauß, Richard: Op. 72, Intermezzo; Strawinsky, Igor: Le sacre du printemps. **Klavierauszüge:** Berg, Alban: Op. 7, Wozzeck; Böhme, Walter: Op. 30, Die heilige Stadt; Braunfels, Walter: Op. 32, Te Deum; Händel, G. Friedrich: Julius Caesar, Xerxes; Keussler, G. von: Die Mutter, Zebaoth; Křenek, Ernst: Op. 14, Zwingburg; Medtner, N.: Op. 33, Klavierkonzert (für zwei Klaviere eingerichtet); Strauß, Richard: Op. 72, Intermezzo; Strawinsky, Igor: Klavierkonzert (für zwei Klaviere eingerichtet); Wolf-Ferrari, E.: Die vier Grobiane. Ferner: Hindemith, Paul: Op. 22, 3. Streichquartett; Op. 23, Nr. 2, Die junge Magd; Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Werke, Bd. 1/2; Josquin de Prés, Gesamtausgabe, Lieferung 1—6, und Mendelssohn, Arnold: Op. 90, Geistliche Chorwerke.

Am 10. Mai ist Hermann Kretzschmar gestorben. Was er als Mensch und Gelehrter bedeutete, das hat sein Nachfolger, Hermann Abert, an andrer Stelle dieses Jahrbuchs ebenso warm wie überzeugend zum Ausdruck gebracht. Das Jahrbuch aber hat in ihm seinen getreuesten Mitarbeiter verloren; ihm verdankt es in erster Linie das Ansehen, das es unter den musikwissenschaftlichen Zeitschriften heute genießt. Wie der Verstorbene ein gut Stück seiner Lebensarbeit dem Jahrbuch gewidmet hat, so wird sein Name auch dauernd mit ihm verbunden bleiben. Als Vertreter der Bibliothek nahm der Herausgeber des Jahrbuchs an den Trauerfeierlichkeiten teil und legte als äußeres Zeichen des unauslöschlichen Dankes für die treue Mitarbeit einen Kranz auf das frische Grab des großen Gelehrten.

Ende September folgte der Herausgeber einer ehrenvollen Einladung zu dem internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, den die Neue Schweizerische Musikgesellschaft in Basel anläßlich ihres 25 jährigen Bestehens einberufen hatte.

Aller Voraussicht nach wird das Jahrbuch nun wieder regelmäßig in der alten Form erscheinen können.

Die Liste der am meisten verlangten Werke gewährt einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien.

A. Theoretisch-literarische Werke: Abert-Jahn. W. A. Mozart (85); Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte (Kretzschmar) (60); Musiker, Berühmte (Reimann) (32); Musik, Die. Hrsg. v. Bernhard Schuster (23); Lange, Walter. Rich. Wagner u. seine Vaterstadt Leipzig (21); Musik-Zeitung, Neue (20); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (19); Monatshefte f. Musik-Geschichte (Eitner) (18); Musik-Zeitung, Allgemeine (Berlin) (18); Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte (18); Niemann, Walter. Die Musik der Gegenwart (17); Archiv für Musikwissenschaft (16); Gerber, Ernst Ludwig. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (16); Spitta, Philipp. J. S. Bach (16); Zeitschrift [Neue] für Musik. Begründet v. Rob. Schumann (16); Dommer-Schering. Handbuch der Musikgeschichte (15); Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft (15); Hiller, Joh. Adam. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler (15); Deutsch, Otto Erich. Franz Schubert (15); Jonquière, Alfred. Grundriß der musikalischen Akustik (14); Wochenblatt, Musikalisches (13).

Je 12 mal: Auerbach, Felix. Die Grundlagen der Musik; Bellermann, Heinrich. Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. u. XVI. Jahrh.; Blessinger, Carl. Die musikal. Probleme der Gegenwart u. ihre Lösung; Fleischer, Oskar. Neumen-Studien; Handbücher

der Musiklehre (Scharwenka); Klavier-Lehrer, Der (Breslaur); Mersenne, Marin. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique; Publikationen der internation. Musikgesellschaft (Beihefte); Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft.

Je 11 mal: Dahms, Walter. Schubert; Jacobsthal, Gustav. Die Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jahrhunderts; Lichtenthal, Peter. Der musikalische Arzt; Melos. Halbmonatsschrift für Musik; Specht, Richard. Richard Strauß u. sein Werk; Zeitung, Allgemeine Musikalische (alte Leipziger).

Je 10 mal: Breithaupt, Rudolf M. Die natürliche Klaviertechnik; Cahn-Speyer, Rud. Handbuch des Dirigierens; Friedlaender, Max. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert; Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Rich. Wagners in 6 Bänden dargestellt; Jolizza, W. K. v. Das Lied und seine Geschichte; Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik u. Anderes; Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Litzmann, Berthold. Clara Schumann. 3 Bde.; Pazdirek, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur; Riemann, Hugo. Katechismus der Fugenkomposition; Scheidemantel, Karl. Gesangs-Bildung; Signale für die musikal. Welt; Steinitzer, Max. Richard Strauß; Stöhr, Richard. Musikalische Formenlehre; Vesque v. Püttlingen, Johann (J. Hoven). Eine Lebensskizze; Wasielewski, W. J. v. Die Violine und ihre Meister; Weissmann, Adolf. Chopin.

B. **Praktische Werke:** Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge (25); Bach, Joh. Seb. Kirchen-Kantaten, Gesamt-Ausgabe (24); Beethoven, L. van. Klavier-Sonaten (Schenker) (22); Schubert, Franz. Dramatische Musik, Gesamtausgabe (22); Denkmäler der Tonkunst in Bayern (20); Grieg, Edvard. Peer Gynt Suite I/II. Part. (20); Beethoven, L. van. Sonaten für Klavier (Peters) (18); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (18); Wagner, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur (18); Bach, Joh. Sebastian. Orgelwerke, Gesamtausgabe (17); Beethoven, L. van. Neunte Symphonie, Part. (16); Brahms, Joh. Symphonie Nr. 1, Part. (15); Neefe, C. G. Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klavier (15); Bruckner, Anton. Symphonie Nr. 4, Part. (14); Haydn, Jos. Streichquartette (14); Strauß, Richard. Salome, Partitur (13); Bruckner, Anton. „Te Deum“ für Chor, Soli und Orchester, Partitur (12).

Je 11 mal: Beethoven, Ludwig van. Klavier-Sonaten (Bülow); Chopin, Fr. Klavier-Kompositionen (Peters); Rameau, Jean Philippe. Musique instrumentale.

Je 10 mal: Mozart, W. A. Die Zauberflöte, Partitur; Schubert, Franz. Klavier-Sonaten (Gesamtausgabe); Strauß, Rich. Intermezzo, Klavier-Auszug; Strauß, Richard. Tod und Verklärung, Partitur.

Leipzig, im April 1925

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Zum Gedächtnis Hermann Kretzschmars

Von

Hermann Abert

Am 10. Mai 1924 hat Hermann Kretzschmar im Krankenhause zu Groß-Lichterfelde die Augen für immer geschlossen. Mit ihm verlor das deutsche Musikleben einen seiner bekanntesten und schärfsten Charakterköpfe und die deutsche Musikgeschichtsforschung einen ihrer Hauptführer in einer für sie besonders glänzenden Zeit; das Jahrbuch Peters aber betrauert in ihm seinen getreusten Mitarbeiter und den Hauptträger seines Ansehens in der musikalischen Welt. So ziemt ihm wohl in vorderster Linie ein Rückblick auf die Lebensarbeit des Verewigten. Gewiß verdient ein Mann wie er eine vollwertige, von Objektivität und warmem Verständnis für seine Eigenart zugleich getragene Biographie, nicht nur um seinetwillen, sondern um unserer ganzen musikalischen Kultur willen. Aber dazu ist freilich die Zeitspanne, die uns von der lebendigen Persönlichkeit und dem Wirken Hermann Kretzschmars trennt, heute noch viel zu kurz. Was wir, die wir von seinem frischen Grabe herkommen, in dieser Hinsicht tun können und wollen, das ist Klarheit gewinnen über das, was er uns Jüngeren gegeben hat und wofür wir ihm Dank schulden. Ein Elogium landläufigen Schlages, das seinen Helden zu einer verwaschenen Idealgestalt, zu einem Sammelbecken aller möglichen guten Eigenschaften machte, wäre nicht im Sinne dieses Mannes und seines kräftigen Realismus. Auch er hat die Fehler seiner Tugenden in vollem Maße besessen, und sie ignorieren hieße sich selbst den Einblick in seine volle Persönlichkeit verbauen.

Schon Kretzschmars äußere Entwicklung nimmt sich so altmodisch wie nur möglich aus. Wir glauben einen angehenden Kantor des 17. oder 18. Jahrhunderts vor uns zu haben; es ist als lebte da ein Stück alter deutscher Musikgeschichte unerwartet wieder auf.

Hermann Kretzschmar wurde am 19. Januar 1848 zu Olbernhau als jüngster Sproß in eine sächsische Organisten- und Kantorenfamilie hineingeboren, deren musikalische Tätigkeit er später bis 1620 zurückverfolgen konnte. So brachte er schon ein gutes Stück alter musikalischer Hochkultur mit auf die Welt. Er selbst war ungemein stolz auf diesen seinen „alten musikalischen Adel“, und die große Rolle, die der deutsche Kantor in seinen späteren Werken spielt, war bei ihm, wie alles, nicht aus verstandesmäßigem Nachdenken, sondern aus persönlichstem Erleben hervorgegangen.

Wie seiner Zeit bei den Thüringer Bachen, so war es auch bei dem Kretzschmarschen Musikergeschlecht selbstverständlich, daß der junge Hermann Musiker werden sollte. Der Vater, Karl Dankegott Kretzschmar, war zuerst Theologe gewesen und dann erst in das Olbernhauer Kantorat berufen worden. Sein Sohn rühmt ihn als einen der letzten Kantoren alter Art, der alle seine Kirchenmusiken noch selbst komponiert habe. Seine gediegene wissenschaftliche und musikalische Bildung verdankte er der Dresdener Kreuzschule; es war das Natürliche, daß er seinen Sohn gleichfalls für diese Anstalt vorbereitete.

Am 28. April 1862 trat der damals Vierzehnjährige, die Violine auf dem Rücken, in die Kreuzschule und deren Alumneum ein[1]. Er hat der Anstalt $5^1/_2$ Jahre, von Oberquarta bis Prima angehört. Sein Abgangszeugnis enthielt als Hauptzensur II, im Betragen Ib; die einzelnen Fächer lauten: Deutsch IIa, Latein IIa, Griechisch Ib, Französisch IIa, Mathematik III, Geschichte I. Rektor der Anstalt war damals der von Kretzschmar hoch verehrte Klee. Hier ist der Grund gelegt worden zu seiner gediegenen humanistischen Bildung, die sich auch an ihm durchaus bewährt und ihm auch als Musikhistoriker ungemein genützt hat.

Zugleich aber wurde er Mitglied und von 1867—68 II. Präfekt und Cantorfamulus des altberühmten Schulchores und genoß so die beste musikalische Ausbildung, die es überhaupt gibt, nämlich eine praktische Gesangsschule. Hier lauten nun seine Zeugnisse mit Ausnahme des Stimmwechseljahres geradezu vorzüglich. Er war mit Leib und Seele Kruzianer: „meine ganze Musik verdanke ich eigentlich dem Kreuzchor" war seine feste Überzeugung bis ins hohe Alter. Diese Gesangseindrücke wirkten aber auch in seinen Schriften nach. Die Wertschätzung der Gesangsmusik überhaupt, die Verachtung aller rein klavieristischen Ausbildung, vor allem aber die unermüdlichen Hinweise auf die alten Schulchöre und ihre Bedeutung für unsere deutsche Musik stammen aus dieser Quelle, ein weiterer Beleg für den innigen Zusammenhang zwischen Leben und Lehre, der für Kretzschmar so bezeichnend ist.

Kreuzkantor war damals Julius Otto, der zu jener Zeit auf der Höhe seines Ruhmes stand, einer der sächsischen Kleinmeister, die die alte musikalische Tradition ihrer Heimat mit glänzendem Erfolge zu hüten und weiterzubilden verstanden. Der Neuzeit ist er durch seine Männerchorwerke bekannt, auf deren volkstümlichen und vaterländischen Stücken noch ein warmer Abglanz der Romantik liegt. Vor allem hat Otto aber auch die dem Männerchore vor kurzem neugewonnenen Gattungen der Messe, des Psalms und des Oratoriums eifrig gepflegt.

Nicht mindere Erfolge hatte Otto als Lehrer zu verzeichnen. Albert Dietrich, Edmund Kretschmer, Oskar Wermann, Karl Tausig u. a. waren seine Schüler in der Komposition, zum Teil noch als Kruzianer. Seine gediegene Satzkunst und seine dem Natürlichen und Volkstümlichen zugewandte Phantasie, sowie

[1]) Die ausführlichen Nachrichten über Kretzschmars Kruzianerzeit, sowie auch über seinen Vater verdanke ich der besonderen Güte des derzeitigen Kreuzkantors, Herrn Professors Otto Richter.

[2]) Kretzschmars Mutter Karoline war eine geborene Dietrich. (Freundliche Mitteilung von Frl. Minnie Kretzschmar.)

sein ausgesprochenes pädagogisches Talent sicherten ihm hier besonders gute Ergebnisse[1]).

Auch Kretzschmar wurde sein Kompositionsschüler. Bald bildete sich zwischen Lehrer und Schüler ein unbegrenztes Vertrauensverhältnis heraus. Namentlich während seines Präfektenjahres durfte Kretzschmar in Chor und Bibliothek völlig frei schalten. Er nahm häufig seinen Chor nach den abendlichen Arbeitsstunden nochmals vor, wenn er es für angezeigt hielt. Natürlich hat dem späteren Historiker die wertvolle Bibliothek des Chores ungemeine Dienste geleistet. Homilius wurde besonders gepflegt, aber auch S. Bach nicht vergessen.

Der musikalische Dienst des Kreuzchores gemahnte zu Kretzschmars Zeiten noch sehr stark an die alte Praxis. Geteilt war er in zwei „Chöre", je unter einem Präfekten, und vier „Parten" unter einem „Vorsinger". Dem Präfekten fiel außerdem die Leitung der Sonnabendvesper (mit einer Motette und einer „Arie", beide a cappella) zu, während der Kantor nur die großen Kirchenmusiken dirigierte. Dazu kamen noch, ebenfalls von den Präfekten geleitet, Kurrende, Brautmessen und Leichensingen vor den Häusern und auf den Friedhöfen. Die auf dem Friedhof zu einem Doppelquartett vereinigten Leichensinger hießen die „Bäre" (Singular: „der Bär") und pflegten sich bei dergleichen Begräbnisarien mit ihren Präfekten ganz besonders anzustrengen. Minder beliebt war dagegen das Singen vom Kreuzturm (mit Bläsern) an Ostern, Pfingsten und Weihnachten, denn da oben zog es meist ganz tüchtig, und den Bläsern froren im Winter die Instrumente ein, so daß sie alle paar Töne überschnappten. Auch diese Art von Dienst hat Kretzschmar mit Humor mitgemacht.

Otto hätte ihn schließlich gern als seinen Nachfolger gesehen. Aber Kretzschmar bewarb sich nicht, weil er sich über den zu seiner Zeit als Alumneums-Inspektor tätig gewesenen Dr. Nießer geärgert hatte; Nießer hatte ihn mehrere Male wegen angeblich nachlässiger Listenführung dem Rektor angezeigt, und das genügte für Kretzschmar, sich von dem ganzen Institut fernzuhalten bei aller sonstigen Dankbarkeit und trotzdem der Verhaßte schon 1868 aus seinem Amt geschieden war.

Diese 5½ Jahre auf der Kreuzschule sind entscheidend für Kretzschmars ganzes weiteres Leben geworden. Die Hauptzüge des späteren Mannes treten bereits hier deutlich zutage, und auch dem späteren Musikforscher blickt sozusagen der Dresdner Kruzianer beständig über die Schulter.

Es entsprach wiederum altem Musikerbrauch, als Kretzschmar Ostern 1868 als „studiosus philologiae" die Universität Leipzig bezog[2]). Das Studium der Musik war freilich stark vermischt mit dem klassisch-philologischen, das er unter dem

---

[1]) A. Dietrich schrieb im Jahre 1876 an Otto: „Ihre strenge theoretische Zucht hat mich glücklich bewahrt vor Ausschreitungen in das harmonisch Unschöne und das Formlose, dabei habe ich diese Zucht niemals als Fessel empfunden, sondern sie hat mir im Gegenteil das befreiende Gefühl frühzeitig erlangten sicheren Könnens gegeben." (Freundliche Mitteilung von Herrn Professor O. Richter.)

[2]) Bei seiner Meldung zum Examen erscheint er als „studiosus musices". Seine Examinatoren waren außer dem Philologen Ritschl der Historiker Wilh. Voigt und der Staatswissenschaftler Hch. Ahrens. Oskar Paul, der mit Ritschl das Referat über die Arbeit hatte, durfte als Privatdozent offenbar im Mündlichen nicht prüfen. (Nach freundlichen Mitteilungen von Herrn Prof. Dr. Kroyer in Leipzig.)

großen Friedrich Ritschl betrieb. In dessen Schule kam sein starker wissenschaftlicher Drang erstmals zum Durchbruch und wurde von dem großen Lehrer in eine für den jungen Anfänger überaus heilsame Bahn geleitet. Auch Kretzschmar hat diese streng philologische Methode nur genützt, sowenig er später mit ihrer mechanischen Übertragung auf die Musikforschung einverstanden war. Er bekannte später gerne, daß das philologische Studium ihm den „Kopf gründlich ausgeputzt“ habe, von der Stärkung seiner inneren Kultur ganz zu geschweigen.

Aber auch in seinem eigentlichen Hauptfach, der Musikforschung, fand er die Philologie wieder. Sein Lehrer Oskar Paul, seit kurzem erst habilitiert, kam von jener gräzisierenden Richtung her, die, schon früher das Schoßkind der Musikforschung, mittlerweile durch Leute wie den genialischen R. Westphal einen neuen Aufschwung genommen hatte. Sie war der reinste Ausdruck der Anschauung, daß die junge Musikwissenschaft im Grunde eine Provinz der Philologie sei. Auch der junge Kretzschmar ließ sich auf diesen Glauben vereidigen: er wählte für seine Doktorarbeit zwar kein antikes Thema, aber ein Notationsproblem des Mittelalters. Sie führte den umständlichen Titel: De signis musicis quae scriptores per primam medii aevi partem usque ad Guidonis Aretini tempora florentes tradiderint (erschienen bei Naumann in Leipzig 1871). Das Schriftchen ist trotz aller Gründlichkeit heutzutage längst überholt und beweist wohl auch schon deutlich, daß diese Seite der Forschung nicht das eigentliche Feld für das Talent seines Verfassers war. Nebenbei verrät es einen guten und korrekten, wenn auch nicht direkt ciceronianischen Lateiner. Hat Kretzschmar doch noch in weit späterer Zeit die Ansicht verfochten, daß musikwissenschaftliche Dissertationen eigentlich grundsätzlich in lateinischer Sprache abgefaßt werden müßten.

Neben den wissenschaftlichen Universitätsstudien gingen aber noch musikalische am Leipziger Konservatorium her. Kretzschmar hat der Anstalt vom 16. April 1869 bis 9. Oktober 1870 angehört. Sein Abgangszeugnis rühmt in Musiktheorie und Komposition „Ernst, Einsicht und Energie“, zugleich aber auch „geistige Bildung und wissenschaftliche Befähigung“ (O. Paul, E. F. Richter, Reinecke und Papperitz), bezeichnet ihn als sehr tüchtigen Pianisten (Paul, E. F. Wenzel) und Organisten (Papperitz) und hebt besonders (O. Paul) seine musikgeschichtlichen Kenntnisse hervor, „welche ihn sogar, bei seiner übrigen theoretischen Bildung, in den Stand setzten, neue Forschungen zu ermöglichen“. Nur die Übungen im Ensemblespiel unter David und Reinecke hat er nicht regelmäßig besucht[1]).

Jedenfalls war sein Ansehen schon so groß, daß der Dreiundzwanzigjährige bereits 1871 in das Lehrerkollegium der Anstalt aufgenommen wurde. Daneben ging nunmehr eine rege Dirigententätigkeit an verschiedenen Leipziger Chorinstituten her, wie Euterpe, Ossian, Bachverein und Singakademie. Diese Überlastung führte freilich 1876 zu einem nervösen Zusammenbruch und zur Aufgabe aller Ämter. Nach kurzer Erholungspause folgte die etwas abenteuerliche Episode

[1]) Ich verdanke dessen Kenntnis einer Abschrift meines Schülers, des Herrn Dr. Johannes Wolgast in Leipzig.

am Metzer Stadttheater als Kapellmeister und dann die Berufung Kretzschmars als Universitätsmusikdirektor nach Rostock (1877)[1]).

Ausflüge ins Musikgeschichtliche waren damals bei den Inhabern dieser Stellen noch nicht üblich, und auch Kretzschmar hat sich in Rostock im wesentlichen auf Harmonielehre, liturgische Übungen mit dem homiletisch-katechetischen Seminar und praktische Übungen aus dem mecklenburgischen Gesangbuch beschränkt und nur einmal, im W.-S. 82/3, einstündig über Geschichte der Oper gelesen. In der Hauptsache aber war er, zumeist unter sehr erschwerenden Umständen, als Dirigent tätig, und dieser Tätigkeit verdanken wir eine sich stetig steigernde Musikschriftstellerei zur Einführung des Publikums in die aufgeführten Werke. Außerdem spann sich damals das literarische Band mit den „Grenzboten" an. 1884 erschien, geraume Zeit vor dem Spittaschen, Kretzschmars bedeutender Aufsatz über J. Brahms, mit dem er in regen Briefwechsel trat. Auch der erste Band des „Führers", der 1887 erschien, ist noch in Rostock geschrieben worden. So hat Kretzschmar in Rostock den Weg zur Musikforschung gefunden, wenn auch noch nicht als Lehrer der akademischen Jugend, sondern als Berater seines Konzertpublikums[2]). Bezeichnend ist auch seine Freiheit in der Wahl seiner Programme: neben Bachs Passionen und hoher Messe und Beethovens Neunter standen der Schumannsche Faust und das deutsche Requiem von Brahms, aber auch das Berliozsche Requiem und 1886 eine Lisztfeier mit dem „Tasso". Im Jahre 1880 führte er seine Schülerin, die Pianistin Clara Meller aus Bristol (geb. 3. Februar 1855), als Gattin heim. Er trat dadurch zu England und dem englischen Wesen in nähere Berührung, dem er in wohltuender Objektivität ohne jede Voreingenommenheit gerecht zu werden verstand. Vor allem unterschied er sehr fein zwischen dem, was daran für uns Deutsche vorbildlich sein kann und was nicht. Das englische Musikwesen im besonderen aber hat an ihm einen sehr verständnisvollen Kritiker gefunden. Die 23jährige Ehe mit seiner Frau war außerordentlich glücklich; er hat ihren frühen Tod eigentlich niemals überwunden.

1887 berief ihn die sächsische Regierung an Stelle Hermann Langers als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig; gleichzeitig trat er Langers Erbe in der Direktion des „Paulus" an.

Diese siebzehn Leipziger Jahre führten das in Rostock Begonnene auf den krönenden Gipfel; die Berliner Zeit brachte nur noch das Heimbringen der letzten Garben einer überreichen wissenschaftlichen Ernte. Die Früchte einer staunenswerten Sammler- und Denktätigkeit wanderten über die Form des Kollegheftes schließlich zum ausgearbeiteten Buche weiter. Einzelne Schriften knüpf-

---

[1]) Die Metzer Zeit betrachtete er später mit gutem Humor. Er erzählte belustigt, er habe seinen miserablen Theaterchor öfters unisono singen lassen, um überhaupt eine Chorwirkung zustande zu bringen.

[2]) So enthält das Programm des Neunten Mecklenburgischen Musikfestes 1885 Ausführungen über H. Schütz („Saul, was verfolgest du mich"), Bach (Kantate „Ein feste Burg"), Berlioz (Requiem), Brahms (Triumphlied und Rhapsodie Op. 53). Für die Mitteilungen über Kretzschmars Rostocker Zeit bin ich Herrn Kollegen Prof. Dr. W. Golther in Rostock zu großem Danke verpflichtet.

ten, wie in Rostock, an Kretzschmars Dirigententätigkeit an, die er auch jetzt nicht missen mochte. Sie galt von 1888 bis 1898 dem Riedelverein und von 1890 bis 1895 den eigenen „Akademischen Orchesterkonzerten", die mit ihren historischen Programmen damals überhaupt etwas Neues im deutschen Musikleben waren. Allerdings war er auch jetzt dieser Häufung der Ämter gesundheitlich nicht gewachsen und mußte sich von 1898 ab auf die Forscher- und Lehrtätigkeit beschränken, die er nunmehr (1898 bis 1904) auch am Konservatorium ausübte.

Für sein hohes Ansehen in Leipzig spricht vor allem auch seine Zugehörigkeit zu dem bekannten Grenzbotenkreis, der sich regelmäßig im „Thüringer Hof" versammelte. Der Geist G. Freytags kam hier aufs schönste in den engen persönlichen Beziehungen der einzelnen Mitglieder untereinander zum Ausdruck. Kretzschmar aber verfaßte damals für die „Grenzboten" die 1903 unter dem Titel „Musikalische Zeitfragen" vereinigte Aufsatzreihe[1]). Aus ihnen spricht echter Grenzbotengeist: ohne jedes scharf betonte Spezialistentum gehen sie dem Zusammenhang unseres Musiklebens mit der allgemeinen Kultur in meisterhafter Weise nach. Auch die Verbindung mit dem Jahrbuch Peters erfolgte schon 1896.

1904 wurde Kretzschmar auf das neubegründete musikwissenschaftliche Ordinariat an die Universität Berlin berufen. Ein Versuch der Leipziger, ihn zu halten, wurde von der Dresdener Regierung abgelehnt, „da man in Leipzig ja ein gutes Konservatorium habe". Kretzschmar sagte somit in Berlin zu; der Entschluß wurde ihm durch den 1903 erfolgten Tod seiner Gattin bedeutend erleichtert.

In Berlin erreichte Kretzschmars äußeres Leben seinen glänzenden Höhepunkt. Rasch häuften sich auch hier auf seinen Schultern die verschiedenartigsten Ämter, und zwar diesmal keine lokalen Dirigentenposten, sondern das Direktorium mehrerer bedeutender, für ganz Deutschland wichtiger Kunstanstalten. So fiel ihm 1907 die kommissarische Leitung des kgl. Institutes für Kirchenmusik zu, 1909 nach Joachims Tode die der kgl. Hochschule für Musik, 1912 nach Liliencrons Hinscheiden der Vorsitz in der Musikgeschichtlichen Kommission, der er schon seit 1905 als Gruppenleiter angehörte. Auch der Kommission zur Herausgabe des kaiserlichen Volksliederbuchs hat er angehört und war unter den Preisrichtern der Männerchorwettstreite, bei welcher Gelegenheit er auch mit Kaiser Wilhelm II. in persönliche Beziehungen trat. Nach seinen launigen Erzählungen hat der Kaiser den humorvollen Mann hoch geschätzt und seinen Rat sich willig gefallen lassen, auch wo er nicht mit seinen eigenen Ansichten übereinstimmte.

Wie Kretzschmar dieser neuen Häufung von Ämtern Stand hielt, von denen jedes einzelne eine volle Manneskraft erforderte, lehrt die Geschichte dieser Institute. In der ersten Zeit brachte es der Unermüdliche wirklich fertig, allen gerecht zu werden, ohne daß eines notlitt, und dabei noch als Forscher und Herausgeber emsig tätig zu sein (Geschichte des neuen deutschen Liedes

[1]) Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

1911, Ausgaben von H. Albert, J. Holzbauer und dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen). Auch als Lehrer fielen ihm in dieser Zeit die größten Erfolge zu. In seiner Villa Clara in Schlachtensee verkehrte damals fast täglich eine große Zahl offizieller und privater Besucher, Vertreter des Ministeriums, Kollegen und Studenten; sie alle wurden von dem gastlichen und geselligen Manne aufs freundlichste empfangen. Den Besuchern war es dabei eine besondere Freude, den Herrn des Hauses mit seinen zahlreichen Haustieren verkehren zu sehen, die er besonders ins Herz geschlossen hatte.

Aber auch in Berlin zeigte sich schließlich, daß er seiner Körperlichkeit zuviel zugemutet hatte. Der Krieg setzte auch ihm seelisch und körperlich hart zu, und etwa von 1917 ab trat bei ihm jene Häufung von Krankheiten ein, die seine Kräfte schließlich völlig zerbrach. Die alte Spann- und Gestalterkraft ließ nach; die „Geschichte der Oper“ (1919), die sein Lebenswerk hätte werden sollen, enthielt bereits nur einen kleinen Teil des Wissens, das er über dieses Gebiet besaß.

Kein Wunder, wenn die Revolution, die wie alle ihresgleichen Pietätsrücksichten am allerwenigsten drückten, den müden Mann aus einem Amte nach dem andern entfernte. Immer stiller wurde es in ihm und um ihn, den einst so viel Begehrten. Als in den letzten Jahren neue schwere Krankheitsanfälle seine Gesundheit vollends erschütterten, hatte man häufig den Eindruck, als weilte sein Geist bereits in fernem, fremdem Lande. Nur die nimmermüde Fürsorge seiner Nichte, Frl. Minnie Kretzschmar, der sein Leben in den letzten zwanzig Jahren soviel verdankte, hat seine Schritte getreulich geleitet bis zum letzten, dessen Schwere dem kranken Manne überhaupt nicht mehr zum Bewußtsein gekommen ist.

Auf Hermann Kretzschmar paßt wie auf jeden bedeutenden Mann das schöne Wort Schillers: „Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht größer ist als seine Werke.“ Das Beste und Größte an ihm war tatsächlich seine Persönlichkeit; sie war die höhere Einheit, in der die beiden Hauptsphären seines Wirkens, die wissenschaftliche und die künstlerische, aufgingen.

Einzelne Züge dieser Persönlichkeit hängen sicher mit Kretzschmars obersächsischer, speziell erzgebirgischer Abstammung zusammen. Treitschke weist einmal auf den Gegensatz zwischen den weichen, beschaulichen Naturen und den temperamentvollen Willensmenschen bei den Obersachsen hin (siehe in neuerer Zeit das Paar Schumann-Wagner). Kretzschmar gehörte im allgemeinen zum zweiten Typus, weist daneben aber auch Züge des ersten auf, so daß jähes Aufbrausen und Wohlwollen, Kraft und Zartheit bei ihm dicht beieinander wohnten. Endlich war ihm aber auch das „fröhliche Herz“ des Erzgebirglers beschieden, die kerngesunde Freude an Welt, Natur und Volkstum, die ihn eigentlich innerlich nie hat altern lassen. Es gab bei ihm wohl jähe Temperamentsausbrüche, aber niemals einen müden oder gar verbissenen Pessimismus.

Der Hauptkern seines Wesens aber, der abermals auf das alte Kantorengeschlecht hindeutet, war ein hochgespannter ethischer Idealismus. Hier lagen die starken Wurzeln seiner Kraft, hier die Erklärung für so manche Charakterzüge bei ihm, die dem zielbewußten Fortschrittsmann von heute altmodisch er-

scheinen. So gehörte er z. B. zu den Männern, die in dem modernen Goethekultus auf Kosten seines Lieblings Schiller das Zeichen einer sittlichen Verarmung unseres Volkes erblickten. Goethen selber aber hat er trotz aller hohen Verehrung die Geschichte mit Friederike Brion niemals verziehen.

Hand in Hand mit dem Ethiker gingen bei ihm aber der Erzieher und der Mann des realen praktischen Lebens. Er war alles eher als eine Gelehrtennatur, aber freilich ebensowenig eine Künstlernatur im Sinne des l'art pour l'art. Wissenschaft und Kunst waren für ihn nicht Selbstzweck, sondern Dienerinnen der ethischen Volkserziehung. Darum wird er in der Geschichte in erster Linie nicht als Forscher, nicht als Dirigent fortleben, sondern als der praeceptor musicae Germanicae, als der große Anreger und Lehrer. Man wird bei ihm mehrmals an die großen philanthropischen Erzieher unseres Volkes, an Pestalozzi u. a., aus neuerer Zeit besonders an G. Freytag gemahnt. Der Wahlspruch seines ganzen Wirkens war: Aus dem Leben heraus ins Leben hinein! Kein Wunder, daß er von seiner philologischen Dissertation alsbald in das Gebiet der neueren Musik übersprang und sich, wie Chrysander, den Titel eines Musikgelehrten energisch verbat. Dazu fehlte ihm tatsächlich das Wichtigste, nämlich der Glaube an die Voraussetzungslosigkeit der Wissenschaft.

Ebensowenig stand aber auch die Musik für ihn selbstgenügsam da. Er war aufs tiefste durchdrungen von dem Glauben an die ethische Sendung der Tonkunst. Es liegt über dem Sproß des alten Kantorengeschlechtes noch ein Abglanz von der alten reformatorischen Anschauung von der Musik als einer das ganze Volk bindenden Macht. Mit dem Herzen stand er auf der Seite der „dienenden", nicht der „freien" Kunst, und zwar so stark, daß er sogar der Wiederbelebung alter musikalischer Organisationen und Bräuche das Wort redete — ein seltsamer Widerspruch mit seiner andern, von echt historischem Sinne zeugenden Lehre, daß uns frühere Kunstperioden wohl durch ihre großen Ideen und Ziele, aber niemals durch deren äußere Erscheinungsformen vorbildlich werden können.

Es war nur natürlich, daß ein Hauptteil seines Wirkens der musikalischen Volkserziehung galt. Mit seinem Grundsatze „Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der deutschen Schule" hat er die weitesten Kreise unseres Volkes gewaltig aufgerüttelt und dem langjährigen Stiefkind unserer Pädagogik die Gleichberechtigung neben den übrigen Zweigen erzwungen. Aus den Lehren der Geschichte und aus eigenen Gedanken hat er einen festen Bau aufgeführt, der sich für alle seitherigen analogen Bestrebungen als sichere Grundlage bewährt hat. Galten doch seine Reformvorschläge unserem gesamten Schulwesen, von der Volksschule an bis zu den Universitäten.

In der eigentlichen Musikhistoriographie kann man Hermann Kretzschmar als den letzten großen Vertreter des romantischen Geistes bezeichnen. Zwar ist auch er von der früheren idealistisch-konstruktiven Methode, z. B. O. Jahns, zur modernen, realistisch-empirischen übergegangen und strebte mit glänzendem Erfolge nach einer umfassenden Quellenkenntnis. Gründlich zuwider war ihm die Art so mancher Anfänger in moderner Zeit, gleich mit gewaltigen „Synthesen" zu beginnen und dabei, wie er zornig sagte, doch „nischt gesehen zu haben".

Dafür ist aber der stark subjektive Grundzug seiner Forscherarbeit echt roman-

tisch. Er zeigt sich in dem naiven Anspruch, an alle vergangene Kunst ohne weiteres den Maßstab des eigenen, modernen Empfindens anzulegen. Daß dieser Standpunkt bedenklich ist, hat die Musikforschung freilich erst in allerjüngster Zeit von den älteren Schwesterdisziplinen gelernt. Gewiß ist die Forderung, jedes Kunstwerk aus dem musikalischen Empfinden seiner eigenen Zeit zu erklären, ein Ideal, aber eines von denen, ohne die wir überhaupt nicht weiterkommen, wenn wir Skylla und Charybdis, oder antiquarische Registrierarbeit und dilettantische Phantasterei, überhaupt mit Erfolg vermeiden wollen. Kretzschmar selbst aber wird zum großen Teil von diesem Mangel entlastet einmal als Kind seiner Zeit, vor allem aber durch ganz einzigartige Vorzüge seiner Individualität, die für jene Schwäche ein wirksames Gegengewicht boten.

Da ist zunächst die außerordentliche Weite seines geistigen Horizonts. Während z. B. Riemann die Musik auch historisch nur aus der Musik erklären wollte und alle außermusikalischen Ausblicke streng ausschloß, war sie für Kretzschmar nur eine Äußerungsform allgemeiner geistiger Spannungen neben vielen anderen. Die kulturgeschichtliche Seite der Musikforschung hat in ihm einen besonders feinsinnigen Bearbeiter gefunden: Belege dafür sind wohl allen Lesern dieses Jahrbuches in Erinnerung.

Vor allem aber besaß er eine geradezu wunderbare künstlerische Intuitionsgabe, die mit unfehlbarer Sicherheit auf den Wesenskern eines Tonwerks vordrang und von da in knappen Zügen seine gesamte Eigenart aufrollte. Sie bewährte sich auch in größeren Zusammenhängen, wie ganzen Stilperioden oder einzelnen Meistern gegenüber; man denke da an seine „Venezianer“ oder an die Gestalten Haydns und Mozarts im Sinfonieband des „Führers“. Nicht umsonst ist dieser „Führer“ das bestbestohlene Werk der neueren Forschung geworden, mochten ihn gestrenge Musikphilologen auch als unwissenschaftlich verwerfen oder noch gestrengere Bibliotheksdirektoren, wie ein verstorbener Hallenser, allein auf seinen Titel hin aus ihren Sälen ausschließen. Und doch ist gerade dieser Titel für den menschenfreundlichen Realisten überaus bezeichnend. Ein anderer hätte das Werk „Geschichte der Orchestermusik“ usw. genannt und damit, auch bei bedeutend leichterem Gehalt, alle Pforten sofort gesprengt.

Ein weiterer Vorzug Kretzschmars war seine ungemein schöpferische Gestalterkraft. Gestalten aber heißt gliedern, Wesentliches vom Unwesentlichen unterscheiden. Nicht jeder besitzt die Fähigkeit dazu; wir haben schwer gelehrte Werke, deren Verfassern sie über dem Sammlerfleiß ganz abhanden gekommen scheint. Kretzschmar dagegen besaß außerdem noch die weitere große Tugend, kurz zu sein. Über den Inhalt von manchen seiner Aufsätze sind seitdem dicke Bücher geschrieben worden, die nur zu häufig das Dichterwort belegen, daß getretener Quark nur breit, nicht stark wird. Man kann überhaupt sagen, daß die seiner Art am meisten gemäße Form der Darstellung nicht das Buch, auch nicht die gelehrte Abhandlung war, so Treffliches er hier auch geleistet hat, sondern der Essay. Hier ist er künstlerisch und menschlich am meisten er selbst mit seinem ganzen menschenfreundlichen Ernst, hier vermochte er am besten das Gold seines Wissens in kleiner Münze unter die weitesten Volkskreise zu werfen. Hier zeigt er sich als der unvergleichliche Anreger, der es verstand,

mit aller Kürze Ausblicke zu eröffnen und Probleme zu stellen, die die Forschung bis auf heute beschäftigen, mag sie den von ihm selbst vorgeschlagenen Lösungen zustimmen oder nicht. Und vor allem steckt wiederum hinter jedem dieser kleinen Artikel seine ganze wuchtige Persönlichkeit. Sie hat namentlich seinen Stil bestimmt. Auch er ist nicht der Stil des Gelehrten, er ist vor allem weit entfernt von der gespreizten Holprigkeit, die man in Deutschland nur zu gern mit Wissenschaftlichkeit gleichstellt, von jener schwerverständlichen Geheimsprache, die nur den Zunftgenossen halbwegs als Menschen anerkennt, sondern hier redet der große Kunsterzieher seine allen zugängliche und durch den Reiz einer reichen Persönlichkeit ungemein fesselnde Sprache. Le style, c'est l'homme; das gilt von Kretzschmar ganz besonders, und er hat auch durch sein lebendiges Beispiel klar gezeigt, daß ein guter Stil sich aus der vollen Beherrschung des Stoffes von selbst ergibt.

Alle diese Merkmale haben ihm natürlich auch schon Tadel, ja den abfälligen Namen eines „Novellisten" eingetragen. Gewiß paßt die Form des Essays nicht für jeden und verleitet ärmere Geister zur Flachheit und Selbstgefälligkeit. Von Flachheit kann bei Kretzschmar aber nur reden, wer das hinter jedem einzelnen Aufsatz stehende ungeheure Wissen nicht kennt, und Selbstgefälligkeit fällt bei diesem Manne von vornherein weg, der in seinem ganzen Leben niemals etwas unternommen hat, um Reklame für die eigene Person zu machen.

Die Frage nach der Klarheit über die eigene Methode bleibt keinem Forscher erspart. Auch Kretzschmar hat sich hier seinen eigenen Weg bahnen müssen. Dabei zeigt sich ganz deutlich, daß er sich über die allgemeinen Strömungen in der Geschichtsschreibung seiner Zeit völlig im klaren war und sich ihnen in verschiedener Hinsicht bewußt anschloß.

Die Wellen der großen Ereignisse von 1870/71 machen sich bis in die Musikhistoriographie hinein bemerkbar, zumal bei einem politisch so interessierten Kopfe wie Kretzschmar, der sich unter diesen Eindrücken gleich Chrysander zu einem glühenden Verehrer Bismarcks entwickelt hatte. Daß das ihm, dem geborenen Sachsen, anfänglich nicht leicht gemacht wurde, bezeugt er selbst in seinem schönen Aufsatz „Aus der Zeit des werdenden Bismarcks" (1903), einem beredten Zeugnis seines politischen Sinnes. Wie sehr ihn der Krieg von 1870/71 bewegte, lehrt die Tatsache, daß er in der strategischen Geschichte dieses Krieges zeitlebens so gut Bescheid wußte, wie in der Geschichte der Oper; galt ihm doch das deutsche Heer als das „einzig wirksame pädagogische Seminar unseres Volkes". Und zum Schreiber dieser Zeilen sprach er etwa vor zwanzig Jahren die schönen Worte: „Das Beste an uns Deutschen ist unser Staat, unsere Sprache und unsere Musik." Das wäre bei einem Musikhistoriker der älteren Generation undenkbar gewesen.

In der Musikforschung zeigt sich dieser Geist im Eindringen eines kräftigen Realismus in Theorie und Praxis. Deutlich tritt er ja schon bei Fr. Chrysander zutage, dem einzigen Musikforscher, der von Einfluß auf Kretzschmar gewesen ist. Was dieser selbst an Chrysander rühmt, die „eigene Mischung von gelehrten und künstlerischen Talenten, die Fähigkeit aus dem Vollen zu

arbeiten und drittens ein starker, menschenfreundlicher Realismus", das alles gehört ja ganz wesentlich auch zu seinem eigenen Charakterbild. Und doch hat Chrysander Bedeutung für Kretzschmar gewonnen weniger durch das, was er ihm positiv gab, als durch das, was er in seinem Innern aus dem Schlummer weckte und bekräftigte. Man spürt bei ihm doch in vielem das Nahen eines neuen Geistes. Zunächst fehlt rein äußerlich bei Kretzschmar das Festhalten an der biographischen Methode, deren bisherigem Vorwiegen er im systematischen Durcharbeiten großer geschichtlicher Zusammenhänge mit vollem Recht ein Gegengewicht gegenüberstellen will.

Auch sonst geht er in seinem realistischen Grundzug noch weit über Chrysander hinaus. Berührt er sich mit diesem noch in der Abneigung gegen den reinen Heroenkult der älteren Biographen, so betrat er mit seiner Tätigkeit für Schule, Kirche und Musikorganisation ganz neue Wege, die unmittelbar hineinführten in die Fragen des realen Musiklebens. Andererseits wurde der Quellenerschließung gegen früher erhöhte Beachtung geschenkt. Den „Denkmälern" wandte Kretzschmar einen besonderen Eifer zu und empfand es besonders schmerzlich, daß gerade die Konservatorien so wenig Notiz von ihnen nahmen.

Endlich zeigte sich jener realistische Zug auch innerhalb der eigentlichen Forschung in einer stärkeren Hervorhebung der realen Seiten früherer musikalischer Kulturen, wie der musikalischen Organisationen, der Bildung des Volkes, der musikalischen Lokalgeschichte, aber ebensosehr in der Lossagung von früheren geschichtlichen Idealen zugunsten einer unbefangeneren Auffassung. Nicht als hätte Kretzschmar damit Ideale aus der geschichtlichen Betrachtung überhaupt verbannt. Aber höher als die traditionellen Wertungen stand ihm als modernem Forscher doch die unmittelbare, weil weniger durch Vorurteile gehemmte Erkenntnis. Man denke da nur an die Bilder, die er von Händel, Gluck, Mozart und Beethoven entworfen hat.

Was nun die eigentliche musikwissenschaftliche Untersuchungsmethode anbelangt, so hat Kretzschmar seine Grundsätze unter dem ihm, dem alten klassischen Philologen, vertrauten Namen der Hermeneutik zusammengefaßt. Nach seinem eigenen Bekenntnis kam er als Konzertdirigent darauf, durch die Bitte der Abonnenten, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten. Auch sie ist das Werk des Pädagogen, ebensosehr allerdings auch das des Romantikers. Denn erst in der Romantik drängte sich zwischen das Kunstwerk und den Aufnehmenden das begriffliche Denken, wenn auch in den Formen der Poesie, als Vermittler ein. Der Forderung von Texten von „literarischem Eigenwert" in der Vokalmusik, der Hochblüte der Programmusik in der instrumentalen geht beim Publikum der Drang zur Seite, das Unbenannte begrifflich zu benennen, überhaupt die Musik zu „verstehen", und so entstand jene halb verstandes-, halb gefühlsmäßige Exegese von Tonwerken, der in letzter Linie auch Kretzschmars Hermeneutik angehört. Die Hochromantik liebte dabei, wie das Beispiel Schumanns lehrt, das phantasievolle Poetisieren, mit dem Vordringen des modernen Intellektualismus aber mischte sich ihm ein seltsam doktrinärer Zug bei; er machte die Künstler schließlich sogar mehr oder minder zu Denkern, die nur zufällig die Gabe besaßen, ihre Gedanken in Tönen aus-

zudrücken. Gewiß hatte diese Hermeneutik ihre großen erzieherischen Vorzüge, war sie dereinst doch eine Hauptwaffe der Davidsbündler gegen den stumpfen Epikureismus der Philister gewesen. Demnach erweist sie sich, weil aus künstlerischer Einfühlung geboren, als ungeeignet zum wissenschaftlichen Ausbau: sie steht und fällt mit der künstlerischen Persönlichkeit ihres Trägers. Gerade Kretzschmar erweist hier die Wahrheit des alten Satzes: quod licet Jovi, non licet bovi.

Allerdings hat auch er später seine Hermeneutik in ein lehrbares System zu bringen versucht, und zwar im Anschluß an die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Aber auch hier widerfuhr es ihm, daß er eine an eine bestimmte Zeit gebundene Lehre mit den Augen des modernen Künstlers ansah und damit unter der Hand etwas anderes aus ihr machte, als was ihren Vertretern, den Quantz, Ph. E. Bach, L. Mozart u. a. vorgeschwebt hatte. Ihn fesselten an ihnen bebezeichnenderweise wieder ihre erzieherischen Bestrebungen. Aber trotzdem bedeutete seine Affektenlehre etwas ganz anderes als die Ph. E. Bachs. Sie war durch und durch romantischer Art und stand der Ästhetik Schumanns weit näher als den Theoretikern des 18. Jahrhunderts. Kretzschmar war, wie gesagt, äußerst besonnen und wollte stets seine Art scharf abgrenzen sowohl gegen die poetisierende Schwärmerei als gegen das „Musikantengeschwätz von Tonika und Dominante“; aber trotzdem war seine Hermeneutik ein Boden, auf dem sich nur er selber mit Sicherheit zu bewegen verstand. Nur er vermochte ihre Klippen zu vermeiden, deren gefährlichste wohl die Vernachlässigung der formbildenden Kräfte in der Musik war. Wie manchem seiner Nachfolger ist gerade sie zum Verderben geworden! Er selbst entging ihr, weil ihm jene Kräfte etwas Selbstverständliches waren; darum kam er auch höchst selten in den verhängnisvollen Konflikt, sich zwischen seiner Ausdeutung und den Forderungen der musikalischen Architektonik eines Stückes entscheiden zu müssen. Im allgemeinen aber ist diese Hermeneutik mit all ihren Vorzügen und Schwächen ein letzter Absenker romantischer Musikanschauung mit ihrem scharfen Subjektivismus, mit dem Drange, das künstlerische Leben in all seinen Formen zu erfassen und dann wieder auszustrahlen und gleichsam noch einmal zu erzeugen. Daher der Hauch von Frische, die Farbe des Lebens, die diesen Untersuchungen ihren bleibenden Reiz verleiht; sie suchten ihre Leser wahrhaft zu bilden und ihnen eine Begeisterung zu geben, die alles Handwerksmäßige verschwinden läßt. Daß sie den Anforderungen der modernen strengen Wissenschaftlichkeit nicht entsprachen und nach der Art ihres Schöpfers nicht entsprechen konnten, ist gewiß; indessen ist auch das einer jener Punkte bei Kretzschmar, bei denen das Kritisieren erheblich leichter ist als das Bessermachen; was jedenfalls noch heute an dieser Methode vorbildlich sein kann, das ist jene ehrfürchtige Betrachtung, die den Forscher in eine innere Beziehung zu seiner Aufgabe bringt; man merkt sofort, daß der Meister aus seiner eigenen Arbeit volle Erhebung schöpfte. So wie er seine Hermeneutik betrieb, ist sie ein Wissen gewesen und hat wahrhaft zu bilden vermocht, mag man ihr nun den Namen Wissenschaft gönnen oder nicht. Seine Schüler sind deß Zeugen.

Unter seinen Forschungsgebieten ragt besonders die Geschichte der Oper hervor.

Daß wir heutzutage mit gutem wissenschaftlichem Gewissen von einer solchen überhaupt sprechen können, ist allein sein Verdienst, denn die Arbeiten, die er vorfand, sind kaum der Rede wert. Streng quellenmäßig ging er mit seinem grundlegenden Aufsatz über die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis ans Werk und rollte von da aus die ganze Operngeschichte bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts, bis zu S. Mayr und L. Cherubini auf. Wir dürfen ihm nie vergessen, was er gerade hier als erster erschlossen und erkannt, wie viele falschen Vorurteile er beseitigt, welch ungeheure Arbeit geduldigen Forschens bis ins Kleinste hinein der ungeduldige, feurige Mann, der geborene Darsteller, auf sich genommen hat. Jeder Wurf, den er hier tat, war zugleich ein voller Treffer, nicht nur antiquarisch, sondern auch stilkritisch. Das Verständnis einzelner Großmeister, wie Glucks und Mozarts, hat er überhaupt in ganz neue Bahnen geleitet. Auch die Forschung über die Geschichte des Liedes, der Orchestermusik, des Oratoriums und der Kirchenmusik darf ihn zu ihren größten Pionieren zählen. Namentlich der Bachschen Kunst hat er, der verständnisvolle Historiker der Bachbewegung, durch seine vom stärksten inneren Erleben zeugenden Bachanalysen die größten Dienste geleistet.

Eine weitere Reihe seiner Schriften gilt der Aufführungspraxis der älteren Musik. Daß alle ihre bedeutenderen Werke in stilvollem Gewande zum Klingen und unter die Leute gebracht werden müßten, stand für ihn fest. Auf den Schultern Chrysanders stehend, hat er das Gefühl für stilvolle Wiedergabe der alten Musik in Wort und Tat unermüdlich geschärft und vor allem auch in breitere Volksschichten hineingetragen. Nebenbei hat er durch sein künstlerisches Ansehen den alten Gegensatz zwischen Musikern und Musikwissenschaftern stark gemildert; die stärksten Angriffe, die er zu bestehen hatte, kamen ihm nicht aus den Reihen der Künstler, sondern aus denen der Wissenschafter strengster philologischer Prägung, die allerdings seine Art nie verstehen konnten.

Der stark persönliche Zug, der seiner ganzen Lebensarbeit aufgeprägt ist, sollte uns davor warnen, ihn im einzelnen nachzuahmen. Tatsächlich haben bisher alle Vorzüge dazu nur zu mehr oder minder unfruchtbaren Nachbildern, wenn nicht geradewegs zu Entgleisungen geführt. Kretzschmar kann überhaupt nur in den großen Zügen seiner Natur und Sinnesart nachgeahmt werden. Und da kann allerdings die absolute Reinheit seiner An- und Absichten nie genug hervorgehoben werden. Er hat Kunst und Wissenschaft niemals aus äußeren, zufälligen Motiven getrieben, weder aus Ehrgeiz noch aus Eitelkeit, sondern aus innerem Bedürfnis. Das sollte freilich zu den Selbstverständlichkeiten gehören, ist aber gerade bei Vertretern jugendlicher Disziplinen nicht immer zu finden. Dasselbe ist der Fall mit einer zweiten Grundeigenschaft Kretzschmars, seiner ungemeinen inneren Kultur, ohne die ein Gelehrter im höchsten Sinn überhaupt nicht möglich ist. Kretzschmar hat sich sein ungeheures Wissen nicht bloß erworben, sondern es auch wirklich besessen, d. h. zu einem lebendigen Teil seiner ganzen Persönlichkeit gemacht. In leichter, niemals aufdringlicher Form kam dieses Wissen von seinem Munde, ohne Wichtigtuerei, ohne jedes Talent zum „Fachsimpeln“. Er war wirklich kein Gelehrter von jenem Schlage, dem die Anhäufung eines ungeheuren Wissens als

solchem der Weisheit letzter Schluß ist. An Kretzschmar konnte man überdies den Unterschied zwischen dem geborenen Erzieher und seinem Zerrbild, dem Schulmeister erkennen. Vor dessen dickköpfiger Selbstgefälligkeit bewahrte ihn sowohl die Erkenntnis, daß man mit dem Erziehen am besten bei sich selbst anfängt, als seine gesunde Selbstironie, von der der echte Schulmeister in seiner grenzenlosen Verehrung für sich selbst überhaupt keine Ahnung hat. Der originelle wärmende Humor, der einen Hauptreiz des Verkehrs mit ihm bildete, machte auch vor seiner eigenen Person nicht Halt. Er besaß die beneidenswerte, nur wahrhaft großen Charakteren verliehene Gabe, das Unzulängliche in der eigenen Brust nicht bloß zu erkennen, sondern es als Menschenlos zu empfinden und es dabei doch am Maßstab des sittlichen Ideals zu messen. Diese Selbstironie, die ihn von Anfang an vor aller Eitelkeit bewahrte, war eine der schönsten Blüten seiner inneren Bildung.

So konnte er allen Dingen in Kunst und Leben mit beneidenswerter Unbefangenheit und Frische gegenübertreten. Die kerngesunde Geistigkeit seines Wesens bewahrte ihn vor allem Unfreien, Kleinlichen und Erzwungenen, besonders auch seinen Gegnern gegenüber. Der große Span, den er mit H. Riemann hatte, ist männiglich bekannt. Und übrigens für den Kenner beider Persönlichkeiten nicht weiter verwunderlich. Aber sie haben ihn ehrlich ausgefochten, ohne Schleichwege, Nadelstiche und das sonstige Rüstzeug des Philistertums.

Andere, minder würdige Gegner erwuchsen Kretzschmar allein schon aus seiner äußeren Machtfülle. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, sie sei ihm von selbst oder gar halb gegen seinen Willen zugefallen. Er hatte im Gegenteil Freude an ihr und suchte sie nach Kräften zu mehren. Das Bedürfnis nach Macht und Einfluß lag in seinem Wesen als die natürliche Ergänzung seines erzieherischen Dranges und außerdem seines kräftigen realistischen Sinnes. Aber auch hinter dieser Herrschernatur stand stets der ethische Idealist, dem vor allem niemals beigefallen wäre, seine Machtstellung zu irgendwelchen unsachlichen Zwecken zu mißbrauchen. Er hat seine Macht nur in die Wagschale geworfen, wenn es ihm die Sache unbedingt zu erfordern schien, dann aber auch stets mit dem vollsten Nachdruck.

Für gewöhnlich freilich bekam seine Umwelt weit häufiger den Menschenfreund zu sehen als den zürnenden Donnerer, und da waren es insbesondere die Schüler, die jene Sonne Kretzschmarscher Menschenfreundlichkeit besonders anzog und durchwärmte. Es hat wenig Lehrer gegeben, die soviel Liebe in die Herzen ihrer Schüler ausgesät haben, wie ihn. Und sie waren echte Kretzschmarianer auch darin, daß sie die leidige Gewohnheit mancher Schülerkreise nicht mitmachten, den geistigen Hochmut, den der Meister vermissen ließ, ihrerseits gründlich nachzuholen.

Eine solche Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, aber auch von Gaben des Geistes und Herzens wird uns kaum einmal wieder beschieden sein. Es scheint fast ein historisches Gesetz zu sein, daß eine Generation zunächst mit Ungerechtigkeiten gegen die Träger ihrer unmittelbaren Vorgängerin beginnt, weil sie im Vollbesitz der von dieser erworbenen Güter die geistige Arbeit

vergißt, denen sie diese Güter zu verdanken hat. Auch Hermann Kretzschmar ist seit seinem Rücktritt von seinen Ämtern diese Kritik nicht erspart geblieben, zumal da die Forschung seitdem ganz andere Wege einzuschlagen begonnen hat. Trotzdem bleibt er, der Lehrer und Kämpfer, als ein Wirkender und Lebendiger in der Erinnerung unserer deutschen Musikwelt und es mag wohl sein, daß er einer ferneren Zukunft noch mehr als unserer gärenden Gegenwart zu den großen Gestalten unserer nationalen Musikgeschichte zählen wird.

Das evangelische Gesangbuch in Vergangenheit und Zukunft

Ein Beitrag zur Vierjahrhundertfeier

Von

Johannes Wolf

Wir stehen in der ersten Zeit der Reformation. Der Anschlag der Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg und die Verbrennung der Bannbulle hat den Stein ins Rollen gebracht. Was die katholische Kirche nicht zu unternehmen wagte, die lange geforderte Reform der Kirche an Haupt und Gliedern, das versucht nun Luther aus eigener Kraft durchzuführen. Erbarmen erfüllt ihn vor allem mit der großen Masse des ungebildeten Volkes, die den lateinischen Gottesdiensten verständnislos gegenüberstand und auch in Wirklichkeit nichts mehr mit ihnen zu tun hatte. Der Diener der Kirche trat ja ganz für sie ein, machte sie vollends zum Objekt. Die persönliche Anteilnahme des Volkes am Gottesdienst war das hohe Ziel, das sich Luther in Anlehnung an die christlichen Gottesdienste der ersten Jahrhunderte gesteckt hatte. Im Liede in der Volkssprache erkannte er diejenige Form, die dem Verständnis des Volkes am nächsten lag.

Seit der Zeit, wo im 9. Jahrhundert in der Peterskirche zu Freising das deutsche Lied erklang:

Unsar trothin hat farsalt
Sancte Petre giuualt
Daz er mac ginerian
Ze imo dingenten man
Kyrie eleison, Christe eleison

seit den Tagen Otfrids von Weißenburg mit seinem Evangelienbuche und Ratperts von St. Gallen mit seinem Liede zum Lobe Gottes hat es an deutschen geistlichen Volksliedern nicht gefehlt. Wer kennt nicht „Nu sis uns willekomen, hêrro Crist“, wem kommt nicht das Weihnachtslied „Er ist gewaltig unde starc“ ins Gedächtnis, wem klingt nicht im Ohre „Christ ist erstanden“ und „Nu bitten wir den heiligen Geist“. Wir erinnern uns der Geißler, die mit Bußübungen und dem Absingen frommer Lieder, wie „Nu is die betevart so here“, „Nu hebent uff die uvern hend“ oder „In gottes namen varen wir“ die Pestgefahr von sich abwenden wollten. Conrad von Queinfurts schönes Osterlied „Du lenze guot, des jares tiurste quarte“ steigt in uns auf, Heinrich von Loufenberg und Hermann von Salzburg werden in ihren Hymnenübersetzungen vor uns lebendig. Durchaus recht hat Melanchthon, wenn er in der „Apologie der Augsburgischen Konfession“ betont, daß „in allen Kirchen je etwas das Volk teutsch gesungen habe“.

Diese Lieder waren aber nicht organisch mit dem Gottesdienste verknüpft, nicht liturgisch, sondern erklangen mehr gelegentlich bei Bittgängen, Wallfahrten oder auch bei besonderen Anlässen, wo dann der lateinische Gottesdienst gewissermaßen eine Atempause machte. Luther verankerte dagegen das deutsche Lied fest in der Liturgie, sicherte mit ihm die tätige Anteilnahme des Volkes am Gottesdienste. In seinem lateinischen Meßformular von 1523 erhält es noch einen bescheidenen Platz während der Kommunion. Damals war Luther noch recht mutlos. Er vermißt noch die Dichter, die der Kirche würdige geistliche Lieder zu singen vermögen. Sein Versuch, Spalatin und Johann von Dolzigk zur Liedtätigkeit anzureizen, mißlingt. Aber sein eigenes Beispiel, sein ungemein kerniges Liedschaffen erweckte Nachahmer und ließ einen Liederfrühling erstehen, wie ihn Deutschland kaum je wieder geschaut hat. Aus Einblattdrucken entwickelten sich bald über kleinere Liedsträuße die eigentlichen Gesangbücher. Das Jahr 1524 brachte die Erfurter Enchiridien, brachte die Achtliederbücher, brachte das Wittembergische „Geystliche gesangk Buchleyn“ Johann Walthers, des musikalischen Beraters Martin Luthers. Damit war der Weg für dessen „Deutsche Messe“ geebnet. Treten uns in den Enchiridien und Achtliederbüchern Melodienbücher entgegen, so haben wir es in Walthers Werk mit dem ersten evangelischen Chorgesangbuch zu tun.

Die Geschichte der Erfurter Enchiridien ist nicht ganz klar. Doch hat die Vermutung viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß Justus Jonas, um das evangelische Liedwerk schnell zu fördern, im Juli 1524 mit mehreren Abschriften desselben Liedmaterials nach Erfurt gekommen war, um es in Luthers Auftrage gleich mehreren Offizinen — Ludwig Trutebul zum Ferbefaß und Matthäus Maler zum schwarzen Horn — zum Drucke zu übergeben. Der Erfurter Aufenthalt von Jonas ist jedenfalls durch Luthers Empfehlung an seinen Freund Lange verbürgt.

Sind auch die Erfurter Enchiridien noch nicht durchaus als Gemeindegesangbücher anzusprechen, so ist doch in der Vorrede bereits Grundlegendes, das ihnen die Rolle von Gemeindegesangbüchern zuerteilt, klar zum Ausdruck gebracht:

„Auff das auch ein mal der gemein Christlicher hauffe mit der zeyt moge lernen verstehenn, was mann handle vnder der gemein in singen vnd lesen. Und zum anndern, das auch fortann das Byenen geschwurm in den tempeln ein ennde neme, Sein in diesem buchleyn etzliche gemeyne vnnd fast wol gegrundte lieder in der heyligen geschrifft verfaßt, welche ein yetzlicher Christ billich bey ym haben sol vnd tragen zur stetter vbung, in welchen auch die kinder mit der zeyt aufferzogen vnd vnterweyst mogen werden.“

Das Lied soll das Verständnis für das christliche Handeln wecken, sein Gesang die Gemeinde vom Geschwätz abhalten, zur Aufmerksamkeit erziehen. Jeder soll das Büchlein bei sich haben, die Jugend im Gesang dieser Lieder geübt werden.

An die Jugend direkt wendet sich aber das „Geystliche gesangk Buchleyn“ von 1524, ein Werk, das in dieser seiner ersten Auflage keinen Geringeren als Luthers Freund Lukas Cranach zum Drucker haben soll. Bekannt ist die herrliche Vorrede des Wittenberger Reformators „Das geystliche lieder singen gut vnd Gott angenem sei, acht ich, sey keynem Christen verborgen“. Nur ein paar besonders wichtige Sätze seien herausgehoben:

„Demnach habe ich auch, sampt ettlichen andernn, zum gutten anfang vnd vrsach zu geben denen, die es besser vermögen, ettliche geystliche lieder zusamen bracht, das heylige Evangelion, so itzt von Gottes gnaden widder auffgangen ist, zu treiben vnd inn schwanck zu bringen..."

„Und sind dazu auch inn vier stimmen bracht, nit auß andrer vrsach, denn das ich gern wölte, die jugent, die doch sonst soll vnd muß inn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden, etwas hette, damit sie der bullieder vnd fleyschlichen gesenge loß würde, vnd an derselben stat etwas heylsames lernete vnd also das gute mit lust, wie den jungen gepürt, eingienge. Auch das ich nit der meynung bin, das durchs Euangelion sollten alle kunst zu boden geschlagen werden vnd vergehen, wie etzliche abergeystlichen fürgeben, Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben vnd geschaffen hat. Bitte deshalb, ein iglicher frommer Christ wölle solches jm lassen gefallen, vnd wo jm Gott mehr oder deßgleichen verleihet, helffen foddern ..."

Hier knüpft Luther mit dem Liedgesang an die älteste Zeit der Kirche an, betont die Notwendigkeit des Musikunterrichts für die Jugend und will die Musik dem Gottesdienst nutzbar gemacht wissen. Der mehrstimmige Schülerchor soll zur Verschönerung der Gottesdienste beitragen teils mit den Choralsätzen des Waltherschen Gesangbüchleins, teils mit den schriftgemäßen Tonsätzen jener Meister, die damals das kirchliche Tonschaffen beherrschten: Josquin des Prés, Obrecht, Isaac, Pierre de la Rue, Brumel, Senfl und wie sie alle heißen.

Aber dieses mehrstimmige Liedschaffen war wenig geeignet, die Aufgabe zu fördern, die Luther der Gemeinde zuerkannte. Die Choralweise war meist einer Mittelstimme anvertraut, die in dem Klang der sie umrankenden Stimme unterging. So starke Verbreitung diese Walthersche Sammlung auch fand, der Gemeindegesang verkümmerte unter der gesteigerten Chorpflege. Hier vermochten die Melodienbücher eine stärkere Wirkung auszuüben.

Es ist ein prächtiges Liedmaterial, das gleich in den Erfurter Enchiridien von 1524 anzutreffen ist, Kernlieder, die zum Teil noch heute einen ersten Platz behaupten:

Dyß sind die heylgen zehn gebott . . . . M. L.
Nu frewt euch lieben Christen gemeyn . . . . M. L.
Es ist das heyl vns kommen her . . . . Paul Speratus
In Gott glaub ich das er hatt aus nicht geschaffen hymel vnd erden Paul Speratus
Hylff Gott, wie ist der menschen not so groß . . . . Paul Speratus
Mytten wyr im leben synd . . . . M. L.
Gott sey gelobet vnd gebenedeyet . . . . M. L.
Gelobet seystu Jhesu Christ . . . . M. L.
Ich glaub in eynen Gott . . . . Elisabeth Creutzigerin
Herr Christ, der eynig Gots son . . . . Elisabeth Creutzigerin
Jhesus Christus vnser heyland, der von vns den Gotteszornn wannd durch M. L. gebessert
Ps. 127 Woll dem, der inn Gottes forcht steht . . . . M. L.
Ps. 11 Ach Gott von hymel sych darein . . . . M. L.
Ps. 123 Wo Got der herr nicht bey vns helt . . . . Justus Jonas
Ps. 13 Es spricht der vnweißen mund wol . . . . M. L.
Ps. 130 Auß tieffer not schrey ich zu dir . . . . M. L.
Ps. 50 Erbarm dich mein, o herre Gott . . . . Hegenwalt
Ps. 66 Es wolt vns Gott genedig sein . . . . M. L.
Christ lag in todtes bandenn . . . . M. L.
Jhesus Christ vnnser Heyland der denn todt vberwandt . . . . . . M. L.
Kom Gott schepffer heyliger geyst . . . . durch M. L. verdeutscht

Kom heyliger geyst herre got . . . . durch M. L. gebessert
Nu kom der Heyden heyland . . . . durch M. L. verdeutscht
Christum wyr sollen loben schon . . . . durch M. L. verdeutscht
In Jhesus namen hebenn wir an . . . .
Eyn newes lyed wyr heben an . . . . M. L.

26 Choräle treten uns hier entgegen, von denen 18 Luther zugehören. Daneben sehen wir Paul Speratus, die Creutzigerin, Justus Jonas und Hegenwalt vertreten.

Kraftvolles Gut brachten auch die Gesangbücher der nächsten Jahre. Es war eine bewegte Zeit, das Suchen nach Gott war stark entwickelt und hatte besonders die niederen Kreise ergriffen. Sie, die sozial in Abhängigkeit waren, sollten geistig freigemacht, als Handelnde mitten in den Gottesdienst gestellt werden, sollten in ihrer Sprache mithelfen dürfen. Instinktiv erfaßten die Buchdrucker die Bedeutung des deutschen Kirchenliedes und warfen Ausgabe über Ausgabe auf den Markt; der Nachdruck feierte damals Triumphe. Breslau, Zwickau machten den Anfang. Nürnberger, Straßburger und Erfurter Offizinen entwickelten darauf eine schier atemlose Tätigkeit. Mußte sich doch Luther an den Rat von Nürnberg wenden, um dem Herrgöttlein das Nachdrucken zu verbieten. Auch das kirchliche Zentrum Wittenberg blieb nicht zurück. Hans Luft eröffnete den Reigen mit seinem Gesangbuche von 1526. Johann Klug folgte mit seinen Ausgaben von 1529, 1535 und 1543. Leipzig sah 1531 das Blumsche Gesangbuch ausgehen. Niederdeutsche Gesangbücher traten den hochdeutschen an die Seite: Rostock, Magdeburg, Wittenberg und Hamburg kommen für sie besonders als Druckorte in Frage. Allen voran das wichtige Slutersche Gesangbuch von 1531.

Prächtiges Liedmaterial voll Mannhaftigkeit des Tones gebaren gerade die ersten Jahrzehnte. Neben Lutherliedern wie „Ein feste Burg" oder „Wir glauben all an einen Gott" erschien Lazarus Spenglers „Durch Adams Fall" 'Nikolaus Decius' „Allein Gott in der Höh", erschien Johann Agricolas „Fröhlich wollen wir Alleluja singen", erklangen die prächtigen Lieder der Straßburger, Konstanzer und Schweizer wie Ringwalds „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut", wie Johannes Zwicks „Auf diesen Tag bedenken wir" oder Ambrosius Blaurers „Jauchz Erd' und Himmel, juble hell" oder Zwinglis „Herr, nun heb den Wagen selb" von 1529 oder sein „Hilf, Herr Gott, hilf in dieser Not". Aber es fand sich auch ein Liedgut ein, welches unserm Reformator nicht genehm war, und setzte sich in den alten Kernliedern so manche Unrichtigkeit fest. Luther kommt darauf in tadelnden Versen auf den Titeln seiner Gesangbücher und in der Vorrede zum Klugschen Gesangbuch von 1543 zu sprechen.

„Nu haben sich etliche wol beweiset und die Lieder gemeret also das sie mich weit vbertreffen vnd in dem wol meine Meister sind. Aber daneben auch die andern wenig Guts dazu gethan. Und weil ich sehe, das des teglichen zuthuns on alle vnterscheid, wie es einen jglichen gut düncket, wil keine masse werden, Uber das, das auch die ersten vnser Lieder je lenger je falscher gedrückt werden, Hab ich sorge, es werde diesem Büchlein die lenge gehen, wie es allezeit guten Büchern gangen ist, das sie durch vngeschickter Köpffe zu setzen so gar überschüttet vnd verwüstet sind, das man das gute drunter verloren vnd allein das vnnütze im brauch behalten hat."

Er bittet, sein Gesangbuch „vngemeret“ zu lassen. Daß hier wirklich eine große Gefahr vorlag, lehrt uns die weitere Geschichte. Erzählt doch Polycarp Leiser in seiner Vorrede zu Calvisius' Komposition des Beckerschen Psalters, daß viele Lobwassers Übertragungen der Marot-Bezaschen Psalmen für das Köstlichste gehalten, so daß „Lutherus mit seinen Gesengen fur diesem werck sich wol verkriechen müßte“, und wissen wir doch, daß in der Folge die kraftvollen Lieder Luthers ernsthaft bedroht waren.

Bei so manchem Lied war nach echt meistersingerischer Art der Verfasser Dichter und Sänger. Oft entlieh er aber auch die Weisen. Wie die Gnostiker auf den Fittichen bekannter Melodien ihre Lehren in das Volk trugen, wie Ambrosius sicherlich volkstümliches Gut benutzt hat, so zog auch Luther und seine wie die folgende Zeit — es braucht nur an den Calvinschen Psalter, an die Souterliedekens der Holländer, an die Sammlungen von Knaust, Winneberg und Pastor Meier oder gar an die Weisen der Heilsarmee erinnert zu werden — manche im Umlauf befindliche Melodie heran und stattete sie mit neuem Texte aus. Ja schon früh griff man zu volkstümlichen weltlichen Liedern und modelte sie der christlichen Lehre entsprechend um. Solche Parodien begegnen schon in den Erfurter Enchiridien, man denke nur an „In Jesus Namen heben wir an“. Die Kontrafaktur, die durch geringfügige Änderungen ein weltliches Lied zu einem geistlichen machte, blühte. Aus „Maria zart“ wird „O Jesus zart“, aus „Rosina, wo war dein gestalt“ „O Christe, wo war dein Gestalt“, aus „Isbruck, ich muß dich lassen“ „O Welt, ich muß dich lassen“, um nur ein paar Beispiele anzuführen. Ganze weltliche Sammlungen werden ins geistliche Gebiet hinübergetragen, wie Knausts „Gassenhawer Reuter vnd Bergliedlein Christlich moraliter vnnd sittlich verendert“ vom Jahre 1571.

Um den Gesang war es der alten Zeit Ernst. Man wußte, daß, wie es Calvisius so klar ausdrückt, „eine liebliche schöne Melodey oder auch die Harmoney, wann die Lieder mit menschlicher stimm gesungen oder auff Instrumenten gespielt werden, die Gemüter der Menschen viel mehr und krefftiger bewegen und zur andacht erwecken, als wenn die Worte nur blos geredet und gehöret werden, daß nichts leichter eingehe auch bey den Kindern, als was man ihnen mit Gesang beybringet“. Darum wird die ganze christliche Lehre, Altes und Neues Testament, Katechismus und Gebet in Verse gefaßt und mit Melodien versehen. Es braucht hier nur auf die Tätigkeit von Nicolaus Hermann für seine Kleinen in Joachimsthal hingewiesen zu werden.

Die Schule sollte den Choralgesang in der Kirche gewährleisten. Treu hat sie diese Aufgabe durch Jahrhunderte erfüllt. Reich bemessen war der Gesangunterricht, um der kirchenmusikalischen Aufgaben Herr werden zu können. Das Zu-Chore-gehen wurde zur lieben Gewohnheit, die auch von den Erwachsenen nach der Schulzeit noch gern beibehalten wurde. Collegia musica, Adjuvanten- und Adstantenchöre stützten den Schülerchor.

Nicht immer war es der Gemeinde leicht, mit den Schülern gleichen Schritt zu halten. Ja im Reformationsjahrhundert drohte, wie bereits bemerkt, die von Luther der Gemeinde zuerteilte Rolle der intensiven Tätigkeit des Kunstchors der Schüler zu erliegen. Ihre mehrstimmigen Choralsätze mit der führenden

Stimme im Tenor hinderten die Gemeinde an dem klaren Erkennen der Choralmelodie, die sie nicht ohne weiteres aufgreifen und mitsingen konnten. Sie waren also zum Schweigen verurteilt, die Absicht Luthers war durchkreuzt. Aber einsichtige Männer erkannten bald den Schaden und trachteten danach, ihn abzustellen, voran der Stuttgarter Hofprediger Lucas Osiander, der mit wachsamem Auge die weltliche Praxis verfolgt und erkannt hatte, daß auf dem Boden des mehrstimmigen weltlichen Liedes die Oberstimme die Führung anstrebte. Sofort zog er die Folgerung daraus und legte die Choralmelodie in die Oberstimme. Seine „Fünfftzig Geistliche Lieder vnd Psalmen" erschienen 1586 in Nürnberg. Darin rechtfertigt er mit klaren Worten sein Verfahren:

„Ich weiß wohl, daß die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral vnter andern Stimmen vnkenntlich: Dann der gemein Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist; vnd kan nicht mitsingen. Darumb hab ich den Choral inn den Discant genommen, damit er ja kenntlich vnd ein jeder Leye mitsingen könne."

War das Walthersche Werk, das übrigens großen Anklang fand und 1525 1537, 1544 und 1551 neu aufgelegt wurde, ein ausgesprochenes Chorgesangbuch, dessen Tenormelodien aber auch als eine ungetrübte Quelle für die Choralweisen angesprochen werden können, — gleich gerichtet waren Jo. Kugelmanns „Concentus novi" von 1540 und Georg Rhaus „Gesenge für die gemeynen Schulen" von 1544 —, so müssen wir in Osianders „50 geistlichen Liedern" ein Gemeindechoralbuch erblicken.

Osianders Anregung fiel auf fruchtbarsten Boden. Alle Gemeinden, voran Regensburg, verlangten nach dem mehrstimmigen Choralgesang, bei dem das Volk mitsingen könne. In Leipzig kam 1597 das mehrstimmige Gesangbuch von Seth Calvisius heraus, für Königsberg schuf Jo. Eccard 1597 und 1598 seine bedeutsamen Choralwerke, in Frankfurt a. O. trat 1601 Bartholommäus Gese mit einer ähnlichen Sammlung hervor. Auf Hamburger Boden stellten 1604 die Organisten der vier Kaspelkirchen eine bedeutsame Choralarbeit heraus. Melchior Vulpius folgte im gleichen Jahre mit einem Werke für Weimar, 1607 und 1608 Erythraeus und Hans Leo Hasler mit solchen für Nürnberg. In Straßburg setzte schon 1606 Thomas Walliser den gleichen Gedanken durch, und auch Cassel erhielt 1612 von seinem musikbegeisterten Fürsten Moritz sowohl für Lutheraner als auch für Reformierte entsprechend aufgebaute Sammlungen, die als Gemeindegesangbücher Verwendung fanden.

An Hand dieser Werke wandelt sich die kirchliche Praxis; die Orgel übernimmt die Rolle des mehrstimmigen Chores und setzt sich im Verlaufe eines halben Jahrhunderts vielerorts als Begleiterin des Gemeindegesanges durch. Straßburg und Hamburg scheinen hierin vorausgegangen zu sein. Wallisers Vorrede zur „Ecclesiodia" von 1614 gibt reiche praktische Aufschlüsse, und auch die Vorrede des Gesangbuches der vier Kaspelkirchen von Hamburg spricht schon eine deutliche Sprache.

Unter dem Einflusse des solistischen Stils, der von Italien her in Deutschland eindrang und in unsern großen kirchlichen Meistern Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Michael Prätorius energische Förderer fand, nahm das Gesangbuch sehr bald ein neues Gesicht an. Zeigte es z. B. bei Calvisius

nach Art des alten Chorbuchs auf einander gegenüberliegenden Seiten angeordnet alle Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, so begnügte es sich nunmehr mit dem Abdruck der Oberstimme und dem daruntergesetzten, für das Instrument (Orgel oder Cembalo) bestimmten bezifferten Baß, der Träger der Harmonie war. Für Kirche und Haus war damit allerdings eine bequeme Form des Choralgesanges gefunden worden.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts war überreich an kirchlichen Choralwerken, die zweite zeigte bereits wieder ein Nachlassen, wenigstens was den Gemeindegesang anbetrifft. Der Chorgesang brachte ja reiche Blüten hervor und zeitigte neue Formen, wie die geistliche Arie, die zur Bereicherung des Choralgesanges geeignet war. Mochte es aber die Monodie, der Sologesang sein, der den Gemeindegesang einengte, oder mochte der Dreißigjährige Krieg dem religiösen Leben zu klaffende Wunden geschlagen haben, der Choralgesang der Gemeinde fing langsam zu stagnieren an, obwohl gerade jetzt so prächtige Choralwerke wie Johann Crügers „Praxis pietatis melica“ mit Paul Gerhards Liedern erschienen, die von 1640 bis weit in das 18. Jahrhundert hinein Auflage über Auflage erlebte, und obwohl so dickleibige Gesangbücher wie das Dreßdener von 1694 herauskamen. Überall blüht eine geistliche Liedmusik auf. In Wedel an der Elbe schafft der Rüstige, der die Musiker von Nord und Süd an seine Verse fesselt, ein Feuergeist, dem manch kräftiges Lied, wie „O Ewigkeit, du Donnerwort“, gelingt, der aber auch viel Ungenießbares herausstellt. Opitz, der Königsberger Simon Dach, Armschwanger, Müller, Stöcken, Sigmund von Birken singen in Nord und Süd, dichtende Musiker wie Schein, Dedekind, Ahle, Albert, Weber schaffen manch ansprechendes Lied. Aber die Gesangbücher haben wenig bleibenden Gewinn davon. Die geistige Einstellung spielt sicher beim Verfall eine große Rolle. Der an Liedern überreiche, aber an wirklichen Kirchengesängen arme Pietismus bahnt sich an. Ganz bezeichnend bemerkt Freylinghausen in der Vorrede zum ersten Teil seines Gesangbuches:

„Der unbußfertige und fleischliche Mensch mag gar nicht also singen, daß es Gott gefalle, so lange er von der Ungerechtigkeit nicht begehret abzutreten, sondern die Finsterniß mehr liebet als das Licht. Wobey mancher auf die Gedanken kommen möchte, daß bey solcher Bewandtniß es rathsamer seyn möchte (weil doch dergleichen Leute leider den grösten Hauffen ausmachen) den Gebrauch Christlicher Gesänge, bevorab in öffentlichen Versammlungen, gantz und gar abzuschaffen und es bey der blossen Predigt des göttlichen Worts bewenden zu lassen.“

Aber im Hinblick auf den heilsamen Einfluß des Liedes auf den Sünder rät Freylinghausen von der Verwerfung des Gesanges ab. Daß es dem 18. Jahrhundert mit seinen umfassenden Kantatenaufführungen nicht mehr sehr ernst mit dem kirchlichen Volkgesange war, sieht man an der Beschaffenheit der Gesangbücher. Zwar sind noch in manchen Fällen Melodien nach damaliger Praxis mit hinzugefügtem beziffertem Basse gegeben, sehr häufig sind sie aber so undeutlich und schlecht gedruckt, daß sie gar nicht recht entziffert werden können, also als Unterlagen des kirchlichen Gesanges kaum gedient zu haben vermögen. Scheinbar nur gewohnheitsmäßig wird die Musik mitgeteilt, ohne noch recht einen praktischen Zweck zu erfüllen. Kantatengesangbücher kommen dagegen auf, die die Texte nach dem Kirchenjahre geordnet darbieten. Das Gesang-

buch sinkt mehr und mehr zum Textbuch herab. Gesangbücher, die gänzlich auf die Melodienwiedergabe verzichten, sind vereinzelt schon früher anzutreffen gewesen, jetzt aber werden sie zur Regel. Der Gesang tritt merklich zurück. Er war es aber gerade, der in der Lutherzeit so zündend auf die Gemüter gewirkt hat, und mit Recht konnte der Jesuit Adam Kontzen behaupten, daß mehr wie die Lutherischen Predigten seine Gesänge der päpstlichen Kirche geschadet hätten. Griffen doch auch die Römischen die Lutherischen Gesänge auf. So berichtet z. B. Nicolaus Selneccer in seinen „Christlichen Psalmen“ von 1587:

„Daß in Wolfenbüttel, das noch päpstlich, in der Hofkapelle etliche haben angefangen zu singen: Es wolle uns Gott gnädig sein, item Ein feste Burg ist unser Gott, Mensch wiltu leben seliglich, Wir glauben all, Vater vnser im Himmelreich etc. Darüber ist ein papistisch Pfaff böse geworden vnd hat sie beim Fürsten verklagt. Obgleich der Herzog Heinrich der lutherischen Sache feindlich, hat er doch, als ihm auf seinen Befehl der Pfaffe die Texte sagte Es wöll uns Gott genedig sein, gemeint: Ei, soll uns denn der Teufel gnädig sein? Was soll uns sonst gnädig sein, denn Gott allein? Also ist der Pfaff mit schanden bestanden vnnd abgewiesen vnnd sind die Geistlichen Christlichen Lieder D. Luthers fortgesungen worden vnd haben den Platz behalten.“

Tatsächlich war der Anreiz zum Singen auch unter den Katholiken so groß, daß ihm schließlich nachgegeben werden mußte. Katholische deutsche Gesangbücher entstanden, unter denen nur das Vehesche von 1537, das Leisentrittsche von 1567 und das große Cornersche vom Jahre 1625 als die bedeutendsten herausgehoben seien. Ein Vergleich von Vehe und Erfurt 1524 zeigt eine ganze Reihe interessanter Parallelen.

Überprüfen wir die Gesangbücher der Reformationszeit, so fällt es sofort auf, daß bis auf wenige Fälle die Melodien beigegeben oder durch Hinweise kenntlich gemacht worden sind. Die Noten waren eben selbst für den Unkundigen ein prächtiges Mittel, über das Auf und Nieder der melodischen Bewegung orientiert zu werden. Das wußte die Lutherzeit und zog in umfassendem Maße das Notenbild heran. Bis auf geringe Ausnahmen stehen wir wirklichen Gesangbüchern gegenüber. Das schließt keineswegs aus, daß sie auch als stille Erbauungsbücher Verwendung fanden. Waren doch alle Glaubenssätze in die Liedform geprägt worden, und hatten sich im Laufe der Entwicklung eine ganze Reihe Lieder eingeschlichen, die besser zu lesen waren.

Lieb und wert wurde das Buch den Besitzern durch die Ausstattung. Das Handwerkertum war damals so künstlerisch durchgebildet, daß schon ungewollt jedes seiner Erzeugnisse ein harmonisches Gepräge erhielt. Um so mehr aber wurde das Künstlerische betont, als Luther selbst für die künstlerische Ausgestaltung der Gesangbücher eintrat. Wer kennt nicht jene seine letzte große Gesangbuchvorrede, die das schönste Gesangbuch, das mit Randleisten und Holzschnitten zu den Gebeten gezierte Valentin Babsts von 1545 schmückt:

„Darumb thun die Drucker sehr wol daran, das sie gute lieder vleissig drucken vnd mit allerley zierde den leuten angeneme machen, damit sie zu solcher freude des glaubens gereitzt werden vnd gerne singen.“

Diese auf die künstlerische Druckausstattung zielende Mahnung Luthers fand im 16. Jahrhundert weithin Widerhall, und auch auf katholischer Seite beherzigte sie Leisentritt bei Abfassung seines Gesangbuchs, das äußerlich dem Babsts gleicht. Um so trauriger gestaltete sich das Äußere im 17. bis 19. Jahrhundert.

Die Massenhaftigkeit des Liedmaterials suchte anfangs für die mangelnde Anmut schadlos zu halten. Die Verwendung der Melodien ging zurück, die Typenwahl wurde nachlässig gehandhabt, das Papier wurde qualitativ immer schlechter. Der Schmuck blieb schließlich nur auf den Titel beschränkt, der bald eine Städteansicht oder ein Herrscherbild zeigte, bis das beginnende 19. Jahrhundert auch diesen letzten Rest ästhetischer Forderung fallen ließ.

Innerlich wie äußerlich arm und kahl stand nun das Gesangbuch da. Innerlich arm, denn die alten Kernlieder hatten bald vom Gesichtspunkte der Sprache, bald vom Gesichtspunkte des Inhalts an Kredit verloren und Veränderungen über sich ergehen lassen müssen. Wertvolles altes Reformationsgut war ganz verdrängt worden. Aber was noch viel schlimmer war: die Gemeinde hatte in der Zeit des Rationalismus den Zusammenhang mit ihrem Gesangbuch ganz verloren. Nur wenige Lieder lagen noch im Bereiche ihres Könnens. Die Schule als Helferin bei den kirchenmusikalischen Aufgaben versagte immer mehr, die Kenntnis der Choräle ging immer weiter zurück, ganz besonders an den gelehrten Schulen.

Endlich aber wurde die evangelische Geistlichkeit wieder wach. So steht das ganze 19. Jahrhundert seit Raumer und Bunsen unter dem Zeichen der Reform. Der Inhalt der Choräle wird revidiert, eine Neuordnung vorgenommen, der Schatz der Melodien zu reinigen und zu erweitern gesucht. Die auf Vorposten stehenden Straßburger Theologen waren besonders rege und haben 1902 jenes herrliche Gesangbuch herausgebracht, das als Ganzes eine Leistung ersten Ranges ist. Alles ist liebevoll bis ins kleinste erwogen. Noten- und Buchstabentypen, Bildtitel, Initialen, alles zeugt von erlesenem Geschmack. Der Beweis war erbracht, daß für wenige Pfennige ein Bändchen hergestellt werden konnte, das dem Besitzer Freude bereitet und ihn zum Gebrauche anreizt. Bremen, Braunschweig, Sachsen, Schlesien, Hannover, Ostpreußen, alle in Nord und Süd suchten nun auf eigene Weise dem Bande, der nächst der Bibel dem Volke am meisten ans Herz gewachsen, ihm in Freud und Leid ein Freund ist, ein schmuckes, seines Inhalts würdiges Aussehen zu geben. Bedeutsames ist hingestellt worden, um in der Zukunft noch Bedeutsameres zu wecken.

Kirchengesang ist Volksgesang, Kirchenlied Volkslied. Wer sich einmal mit der geschichtlichen Entwickelung der Melodien abgegeben hat, der weiß, wie sich das Volk seine Melodien mundgerecht macht, sie sich zurechtsingt. Sind nun diese Fassungen für die Kirche anzuerkennen? Vom Gesichtspunkte der Volksliedforschung ohne Frage. In allen Landesteilen wird das Liedgut des Volkes fürsorglich aufgezeichnet und jeder Variante heimatliche Berechtigung zuerkannt und liebevolle Pflege zuteil. Weshalb sollte das Kirchenlied andere Behandlung finden? Es darf aber nicht übersehen werden, daß eine Lesart eines Volksliedes häufig nur an e i n e Person gebunden ist; ein einzelner hat sich eine Fassung zurechtgesungen und als einzelner das Recht dazu, die Weise nach seinem Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Der Choral wird aber im Gotteshause zum Träger des Empfindens einer ganzen Gemeinde, muß sich also an bestimmte Linien halten. Wenn ein Christ aus den Grenzen seines Sprengels heraustritt, so will er sich auch in andern Gemeinden heimisch fühlen und die ihm vertrauten Lieder singen können. Die Gesangbücher einzelner Städte, wie

sie sich namentlich im 18. Jahrhundert herausgebildet hatten, mußten daher notgedrungen den Provinzialgesangbüchern weichen. Und auch zwischen ihnen muß die Barre fallen. Auch sie müssen wenigstens in dem Hauptstamm der Lieder nach Wort und Ton auf die gleiche Lesart abgestimmt sein. Der liturgische Gesang der katholischen Kirche kann hierbei durchaus als Vorbild dienen. Seine einheitliche Gestaltung bewirkt es, daß sich der katholische Christ heimisch fühlt, wo auch immer in aller Welt er seine gottesdienstliche Andacht verrichtet. Der evangelische Christ fühlt sich manchmal schon in der Nachbargemeinde unsicher und fremd. Eine Gesangbuchreform muß für Text und Melodie der Lieder eine einförmige Gestalt gewinnen. Und liegt erst einmal der melodische wie textliche Verlauf der Choräle fest, so wird auch die rhythmische Frage leichter zu entscheiden sein. Ganz ohne Reibungen wird es allerdings kaum abgehen. Auch auf dem Boden des katholischen Kirchengesanges ist die rhythmische Frage keineswegs geklärt. Mensur, Hebigkeitsprinzip und Pfundnotensystem stehen einander gegenüber; der Einfluß des Sprachakzents auf den musikalischen wird nicht verkannt. Die allgemeine Praxis hat sich aber doch auf den etwa gleichen Vortrag aller Töne eingestellt, wobei die Beeinflussung durch den Wortakzent zugestanden wird.

Auf evangelischem Boden gibt es Radikale wie den verstorbenen Danziger Fuchs, der am liebsten alle Melodien in bestimmte Rhythmen zwingen wollte. Und doch weiß der Historiker, daß die einen Weisen, wie „O Welt, ich muß dich lassen“, als rhythmisch vielgestaltige in die Kirche gekommen sind, während andere, wie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, von Anfang an im Gleichmaß der Töne verliefen. Hieße es letzteren nicht Gewalt antun, wenn man ihnen einen andern Rhythmus aufzwingen wollte? Die Frage nach der rhythmischen Gestaltung findet nicht ihre Beantwortung durch die Entscheidung für eins der beiden Prinzipien, sondern durch die verständnisvolle Beobachtung der Geschichte der Melodien. Auch hier könnte nicht ohne Grund der Standpunkt eingenommen werden, die jetzige Fassung der Melodien als den vorläufigen Schlußprozeß der Entwickelung, die vorliegende Melodieform als diejenige anzusehen, die sich der Volksmund zurechtgesungen hat. Dabei würde aber ganz vergessen werden, daß die Zeit des Pietismus mit ihren süßlichen Liedern und die Zeit der Aufklärung mit ihrer Kunstfeindlichkeit einen Niedergang des kirchlichen Gesanges bedeuten, daß hier also keine gesunde Entwicklung vorliegt. Und wenn der Zügel am Boden schleift, so sucht man ihn wieder in die Hand zu bekommen.

Viel ist für das evangelische Gesangbuch geschehen, aber mancherlei gibt es noch zu tun. Keine Reformen von heute auf morgen, sondern ein ruhiges und besonnenes Weiterarbeiten, ein friedliches und gemeinsames Zusammenwirken aller dazu Berufenen im Interesse der ganzen Kirche. Je größeren inneren und äußeren Wert das Gesangbuch erhält, um so mehr wird es der Gemeinde ans Herz wachsen und um so stärker wird es sich auswirken. Mit der Liebe zum Buche wird auch die brüchig gewordene Choralkenntnis wachsen. Hierbei muß die Schule wieder helfen. Der alte lutherische Gedanke, „durch die Schule für die Kirche“ muß wieder Bedeutung gewinnen.

Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung

Von

Hans Joachim Moser

Geschätzte Beurteiler haben gelegentlich geäußert, das Eröffnungskapitel meiner „Geschichte der deutschen Musik“, „Ursprung, Auffassung und Eigenart der deutschen Tonkunst“, bleibe wesentlich bei negativen Merkmalen für das Deutschtümliche an unserer Musik stehen. Ich erkenne diesen Einwand in gewissem Umfang als berechtigt an und will im Folgenden versuchen, auch die positiven Besonderheiten soweit als mir möglich schärfer herauszuarbeiten, was freilich sehr schwierig ist. Denn wie ich schon an jenem Ort ausgeführt, dürfte es erstlich gerade dem Deutschen nicht leicht fallen, zu seiner eigenen musikalischen Muttersprache den erforderlichen Abstand zu gewinnen, um ihre Besonderheiten so klar wie diejenigen fremder Tonidiome herauszuspüren; dann stellt innerhalb der musikalischen Romantik als dem Hauptzeitalter musikalischer Volkssprachen das Deutsche eine Art von neutralem Ausgangspunkt dar, gegen den erst vielfach das musikalische „Russisch“, „Skandinavisch“, „Schottisch“, „Ungarisch“ usw. bewußt künstlerisch abgesetzt worden ist. Und endlich scheinen wir Deutschen, im Mittelgebiet Europas heimisch und von den Nachbarn auf allen Seiten stark beeinflußt, überhaupt nicht derart extreme Eigentümlichkeiten ausgebildet zu haben wie in ihrer Abseitigkeit lange gesondert entwickelte Randvölker. Immerhin empfinden wir und die Anderen doch in gar mancher Beziehung ein „gewisses Etwas“ als ausgesprochen deutsch, und es lohnt den Versuch, dieses Unwägbare schärfer ins Auge zu fassen. Nicht nur für die genauere Kenntnis unserer Eigenart, sondern auch für die unserer wichtigsten Mitbewerber müßte dabei einiger Gewinn herausspringen, und schließlich käme das Problem musikalischer National- oder Weltsprachen damit überhaupt erneut zur Erörterung.

Um nicht in die Gefahr zu kommen, daß Dinge als deutsche Besonderheiten beansprucht werden, die ebensogut auch anderen Nationen zuerkannt werden dürften, sei die Methode einer gewissermaßen bloß innerdeutschen Untersuchung beiseitegelassen. Bessere Ergebnisse verspricht der Vergleich unserer Musik mit derjenigen anderer Völker, am besten unserer zwei größten Wettbewerber in musicis: Frankreich und Italien. Die Auseinandersetzung mit Musiknationen, die lange in deutscher Abhängigkeit gestanden haben (wie z. B. England) ergäbe

keine reinlichen Tatbestände, und die Gegenüberstellung etwa mit überseeischen Musikkulturen würde noch nicht unsere deutschen, sondern nur gemeineuropäische Kennzeichen diesseits zu Tage fördern. Doch bleiben auch so noch einige leicht sich ergebende Fehlerquellen zu erörtern.

Absichtlich frage ich nicht so sehr nach den Eigentümlichkeiten der deutschen Musik, sondern vielmehr nach denen der deutschen Musikbegabung. Das tönende Ergebnis ist in vielfacher Hinsicht eine Folge geschichtlicher Zufälligkeiten, immer wieder beeinflußt, abgebogen, verändert durch historische Ereignisse, wechselnde Zeitstile, während wir doch gerade das von den Epochen Unangefochtene, das unabänderliche, gleichbleibende Fundament suchen — statt der empirischen die apriorischen Tatsachen. Sehr wohl weiß ich, daß auch künstlerische Anlagen in gewissem Maße dem Wandel der Zeiten unterliegen, aber sie sind doch vor äußeren Einflüssen soviel mehr geschützt wie Wurzeln im Erdreich gegenüber Zweigen, Blättern und Blüten. Man muß also versuchen, die allgemeine Musikbegabung von der einzelnen Musikäußerung in ähnlicher Weise zu trennen wie die Denkveranlagung vom jeweils Gedachten, wie Charakter von Tat, wenngleich erstere meist nur von der Summe ihrer kleinen Auswirkungen her werden erschlossen werden können. Aber eben auf die wirkliche Summe, nicht auf zufällige oder willkürliche Ausschnitte kommt es an, und damit tritt die zweite methodische Schwierigkeit hervor: man muß versuchen, die Gesamtheiten der in Betracht gezogenen künstlerischen Nationalentwicklungen zu überschauen, statt ein leicht irreführendes ‚pars pro toto' einzusetzen. Wer z. B. als Inbegriff italienischer Musikeigenart nur den Operntyp des Metastasio betrachten wollte, käme leicht dazu, beschränkte Barockeigentümlichkeiten für Dauerattribute, französische Einflüsse für autochthones Italienertum, besondere Opernbedürfnisse für gesamtkünstlerische Angelegenheiten anzusprechen und demgemäß falsche oder doch schiefe Urteile zu fällen. Es ist eben hier ein anderer Schnitt als der nach Zeitstilen, Gattungs- und Werkstilen oder gar Persönlichkeitsstilen am Platze: es geht um künstlerische Nationalstile, und diese brauchen sozusagen makrokosmische Betrachtungs- und Untersuchungsweise. Freilich: das vermeintlich klarste Untersuchungsmaterial, nämlich das der einzelnen Frühzeiten, verliert gerade mit dem wachsenden Zeitabstand an Verläßlichkeit und zweifelsfreier Ausdeutbarkeit, und Völker zeigen oft in ihrer Jugend — wie das Individuum im Kindheitsalter — so geringe Ausprägung der kennzeichnenden Gesichtszüge, daß man wohl oder übel eben doch vielfach von höheren Reifezuständen aus wird rückschließen müssen; nur Vorsicht ist dann geboten.

Eine gewisse Skepsis ist gegen den Begriff „Nationalstil" überhaupt am Platze, wenn man sich klar macht, wie nur bedingt möglich und berechtigt in Kunstdingen der Begriff „Nation" ist. Sehr erheblich unterscheidet sich nach Temperament, Sprachmelodik und sonstigen, gerade musikverwandten Beziehungen der Piemontese vom Neapolitaner, der Venezianer vom Calabresen, der Lombarde vom Sizilianer; oder der Holsteiner vom Tiroler, der Ostpreuße vom Hessen, der Oberschlesier vom Elsässer; der Provenzale vom Wallonen, der Lothringer vom Bretonen, der Gascogner vom französierten Flamen. Was wir unter „Volk" zusammenfassen, ist häufig eine grobe Vereinfachung, ein nur politisch-staat-

liches Gedankengebilde, ein recht fragwürdiges Sammel- und Mittelwertwort für vielerlei gegensätzliche Unterteile.

Wenn man die drei großen Sprachgebiete Deutschland, Frankreich, Italien miteinander tonkünstlerisch vergleicht, so ergeben sich obendrein in manchem Belang nicht einfach gleichlaufende Aufstellungen, säuberliche Gegensätze, die sich wechselseitig ausschließen oder zu einer glatten Vollständigkeit untereinander ergänzen, sondern ein ziemlich regelloses Bild just durch gewisse Gemeinsamkeiten Zweier gegen Einen. So erklären sich Gleichheiten zwischen Frankreich und Deutschland gegenüber Italien vermutlich aus dem mehr klimatischen Gegensatz nördlich-südlich, solche zwischen Frankreich und Italien gegen Deutschland aus der mehr sprachlichen von Romanen und Germanen, solche zwischen Deutschland und Italien gegen Frankreich aus Rassegründen, weil Graecoitaliker und Germanen sich in manchem Betracht anscheinend näher stehen als den Kelten, die gerade da vermutlich an der Ausprägung französischen und englischen Wesens einen entscheidenden Anteil zeigen.

Und wenn wir nachstehend Unterschiede festzulegen versuchen, so sei ein- für allemal betont, daß nie die Hervorhebung der einen Eigenschaft ihr Vorkommen auf der Gegenseite leugnen soll, sondern daß es sich immer nur um die Betonung stärker oder geringer überwiegender Mischungsanteile handeln kann. Sagen wir z. B., der Deutsche ist Harmoniker, der Franzose Rhythmiker, dann soll das nur eine Abkürzung dafür sein, daß die gedachte „chemische Analyse“ beim Deutschen den Anteil der Harmonik etwa mit 60%, der Rhythmik nur mit 40% (schematisiert!) und beim Franzosen etwa umgekehrt betrage.

Fragen wir nach der musikalischen Hauptanlage der drei Konkurrenten, so ergibt sich gleich solch eine ungleiche Gruppierung: bei Italien mehr Vokalität, bei Deutschland und Frankreich mehr Instrumentalität. Es soll damit nicht behauptet werden, daß Deutschland und Frankreich nicht genug gute Sänger besäßen, oder daß in Italien die Instrumentalisten fehlten: im Gegenteil wäre heute leicht statistisch zu erhärten, daß das deutsche Sprachgebiet mit seinen rund siebzig ständigen Opernensembles weit mehr leistungsfähige Darsteller beschäftigt als Italien mit seinen wenigen, meist nur auf ein paar Werke hin knapp besetzten Saison-Stagiones: auch brauchten die Klagen eines Rousseau oder Burney usw. über geringe Gesangskultur in Frankreich durchaus nicht dauernde Gültigkeit zu beanspruchen. Daß aber Italien seit Jahrhunderten das „geborene“ Belcanto-Land sei, wird wohl kaum abgestritten werden können — ebensowenig, daß in der Vokalmusik unserer verschiedensten Meister, eines Bach wie eines Beethoven, eines Weber und Schumann wie eines Reger und R. Strauß immer wieder der Instrumentalismus durchblickt — und ganz ähnlich bei unsern westlichen Nachbarn, deren Sprache nach ihrem eignen Zeugnis überhaupt erst der Deutsche Gluck wirklich singbar behandelt hat. R. Wagner sagt einmal geradezu (Über deutsches Musikwesen), obgleich nicht mit der richtigen Begründung: „Vielleicht auch der Mangel an schöner Stimmbildung verweist den Deutschen auf die Instrumentalmusik.“ Gewiß ist unser (Rutz-Sievers'scher) Äußerungstyp nicht eben gesanglich der vorteilhafteste und absolut schönste, was alle Zeugen seit Julianus Apostata, Venantius Fortunatus, Johannes Diaconus und dem arabischen Reisenden Tartusi

mit drastischen Urteilen bestätigen. Aber gerade die deutschen Stämme mit ungünstigster Artikulationsbasis wie Westfalen und Schweizer (der Letzteren Dialekt nennt v. Greierz „knochig und knorplig, sehnig und zäh", was A. Heusler aufs Altgermanische überhaupt ausdehnt), zeigen besondere Singlust. Ich glaube, etwas viel Allgemeineres drängt die nordalpinen Völker zur textlosen Musik: der seelische Hang zum Unaussprechlichen, Fantastischen, Unbegrifflichen, Unendlichen, Körperlosen, Jenseitigen, eben zu dem, was Jean Paul wie O. Spengler als Gegensatz zur Plastik, Allgemeinverständlichkeit und Nähe der Mittelmeermenschheit setzen. Es fällt auf, daß schon das vorchristliche Germanien reine Instrumentalmusik kannte, die nicht zum Tanze zu dienen brauchte — den „saitleich" der Harfner, und auch das Wort „liod" begegnet für textlose Musik.

Wie wirkt sich nun die mehr gesangliche oder mehr klangwerkzeugliche Anlage bei den drei Musiknationen aus? Gesang will zum Melos, zur alleinherrschenden Melodie, Gesang als unmittelbarste Körperäußerung strebt zu Sinnlichkeit, und die auf Einfachheit und Klarheit zielende Denkform des „klassisch-antikischen" Menschen zeitigt also als musikalische Hauptanlage des Italieners, was seine Tonmeister immer wieder praktisch bestätigen, „sinnlich monodisches Melos." Die überwiegende Instrumentalität dagegen findet beim Deutschen und beim Franzosen verschiedenartige Anwendung: bei uns wirkt sie sich besonders nach der Seite einer „polyphon vertieften Harmonik" aus, bei jenem zeigt sie sich als „geistvoll paradoxe Rhythmik". Daß wir die größten Erforscher und Entdecker harmonischer Möglichkeiten sind, dürfte trotz Monteverdi die deutsche Musikgeschichte von Schütz bis zu Wagner, von Bach bis zu Reger, dürfte unsere „Romantik aller Jahrhunderte" schlagend beweisen — aber es ist keine monodisch regierte, generalbassierend einfache Akkordik, sondern ein immer wieder durch Kontrapunktik kompliziertes, breites Strömen von Funktionsverläufen; ob es sich um das Eindringen von Frottola und Villanella oder Aria und Canzona handelt — immer wehrt sich der Deutsche, wenn ihm diese Formen von Süden zukommen, gegen ihr gefälliges Außenflächenleben, er versucht die Continuobezifferung zur polyphonen Intavolierung zu komplizieren, er bepackt die Harmonieflächen — wo er kann — mit selbständig bedeutsamen Mittelstimmen. Nicht umsonst steigt die deutsche Musik gerade im Treffpunkt von altem Kontrapunkt und junger Harmonik zu Höchstgipfeln: bei Bach und Händel sowie in der fugenreichen Spätzeit Beethovens.

Frankreich aber legt sich vor allem auf das dritte Musikelement, den Rhythmus, dem bereits im Mittelalter seine Sprache den prickelnd-widersinnigen Tanzschwung gibt: in jenen Antijamben ύ — ύ — ύ — ύ (Phélīpé jē té dēmánds —) des zweiten Modus etwa steckt der Kern jener spöttisch-gewichtlosen Orchestik, wie sie seit Attaignants Tabulaturen und dem Ballet de la reine des Beaujoieux über Lullis Suiten und Couperins Klaviertänze bis in unsere Zeit hinein das Eigengepräge der französischen Musiksprache unmittelbar bemerklich machen, während Deutschlands Rhythmik bei aller feinen Auswiegung doch stets auf geradezu naiv einfache Grundlagen zurückgeht, auf sozusagen „treuherzige", „gemütliche", „bäurische" Schemata.

Drei verschiedene Hauptziele erwachsen aus diesen getrennten völkischen Musik-

begabungen. Italiens „sinnlich melodisches Melos“ drängt zu „plastischer Gestaltung der Form“, Deutschlands „polyphon vertiefte Harmonik“ strebt zu „linearer Gestaltung des Inhalts“, Frankreichs „geistvoll paradoxe Rhythmik“ zu „malerischer Gestaltung der Form aus dem Inhalt“. Das verlangt einige Erläuterung. „Gestaltung“ ist allen dreien gemeinsames Ziel, selbstverständlicher Ausdrucksdrang jedes Kunstwollens. Daß dabei der Welsche — Italiener sogut wie Franzose — für den schönen Rahmen, die harmonische Form größere Begabung besitzt als der Deutsche, dürfte überzeugend sein — das ist ja doch der Sinn aller deutschen Italienfahrten von Albrecht Dürer und H. L. Haßler an bis in die Tage O. Nicolai's und Max Klingers: die Sehnsucht nach dem Geheimnis der proportiones, nach der Schlichtung, Lösung, Bändigung, die uns als Volk ursprünglich so fern liegt. Uns Deutschen ist aber die Form nicht, wie es leicht beim Italiener kommen kann oder wenigstens uns so erscheint, Selbstzweck, ein „Wie“, über dem das „Was“ schier verloren zu gehen droht; sondern uns ist der gedankliche Inhalt derart Mittelpunkt alles künstlerischen Interesses, daß wir gern Formschwächen, Sprünge und Klüfte, ja Widerborstigkeiten um ihretwillen in Kauf nehmen — man stelle nur Mendelssohns Wohlredenheit neben Bruckners erhabene Mühsal, den späten neben den mittleren Reger, um unserer Stellung und Bewertungsgrundsätze schlagend inne zu werden. Ein vollendet müheloses „Aufgehen“ der Form erweckt manchmal geradezu (man denke an R. Strauß) beim Deutschen eine Art von argwöhnischem Mißbehagen gegen das vermeintlich „allzusehr Gekonnte“. Es zeigt sich damit auch die merkwürdige Erscheinung begründet, daß der Deutsche eigentlich nie eine musikalische Form völlig neu erfunden, wohl aber oft die überkommenen Gehäuse erst mit Ewigkeitswerten erfüllt hat, und ebenso unsere lebhafte Anteilnahme, wenn wir bewußter Umformung eines überkommenen Rahmens begegnen. Frankreich dagegen sucht auch die Form und schafft sie, aber nicht eine immerwiederkehrende, sondern eine aus dem Inhalt jeweils neu entwickelte: so erfindet es das Melodram oder wird zur Heimat der Programm-Musik und der Sinfonischen Dichtung (Berlioz-Liszt).

Drei Hilfsbegriffe von den bildenden Künsten her runden das Bild: Italien arbeitet mehr plastisch, Deutschland mehr linear, Frankreich mehr malerisch. Das monodische Melos des Italieners oder überhaupt seine homophone Schreibart geht auf Rundung, Prallheit, Körperhaftigkeit aus, der Ton quillt, strömt, atmet, dehnt sich, gefällt sich wohlig, lebt sich in die Breite aus. Der Deutsche dagegen (das ist nicht etwa bloß Rationalismus des 18. Jahrhunderts, sondern ewige Anlage bei ihm) begnügt sich unsinnlich, ideologisch mit der bloßen Tonvorstellung, mit dem mehr mathematischen Kraftlinienverlauf. Ein körperloses, dezentralisiertes, partikularistisches Vielerlei überschneidet und durchkreuzt sich in seinen polyphon-funktionellen Tonwerken, eine ewige Gotik häuft selbst das Notenbild (Bach, Schumann, H. Wolf, Reger, Pfitzner, aber auch schon die deutschen Tabulaturen des 15.—16. Jahrh.) durch Wertunterteilungen, Häkchen, Fähnchen, „Stimmigkeit“ zum unübersichtlich Verwickelten; man braucht bloß Bachs neben Händels Musikhandschriften legen, des Thomaskantors häklige Bepacktheit gegen des in Italien Geläuterten durchscheinende Klarheit, um den polaren

Gegensatz zu erfühlen. Von hier aus ergeben sich die verschiedenen Musikästhetiken der Neuzeit als Nationalfragen — die Formalästhetiker hören mehr auf südliche Musikanschauung, die Programmästhetiker mehr auf westliche, und nur eine Musikästhetik, die den „Inhalt" der Musik weder im „bewegten Formenspiel" noch in „literarischer Begrifflichkeit", sondern in seelisch-eigenmusikalischer Erfülltheit erblickt, kann wirklich deutschgeartet heißen. Bemerkenswert dazu das Zeugnis eines namhaften Franzosen (J. Combarieu) im Petersjahrbuch 1895: „Die deutsche Tonkunst hat der französischen erstmals gezeigt, daß die Musik eine Sprache sui generis sei; der Deutsche hat den Franzosen zur absoluten Musik erzogen, ihn gelehrt, „in Musik zu denken", und dieses „in Tönen Denken" ist gleichermaßen ein Werk des deutschen Geistes, durch dessen Schöpfung die Deutschen den menschlichen Geist um ein Organ bereichert haben." Dabei sei aber betont, daß der „Inhalt", auf den deutsche Musik ausgeht, durch den Namen „Dichtung" viel zu körperlich, zu eng, zu literarisch gefaßt wird, als ob die Tonkunst hier nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als Darstellungsmittel, als Dolmetsch, Dienerin aufträte. Nein, es gibt im Deutschen gerade spezifisch musikalische Begriffe, die einzig aus der Musik stammen und nur ihr denkbar sind. Hielte man sich das mehr gegenwärtig, so wäre wohl auch der Streit hinfällig um die genauere Artung von Beethovens „Ideen", die beim Komponieren „von überallher" auf ihn einströmten. Und während die deutscheste Musik immer irgendwie ein asketisches Grau in Grau, etwas Unfleischliches, Spinnwebhaftes, die Schwarzweißtechnik des Griffelkünstlers zeigt, erweist sich Frankreich als das Land der „farbigen" Musik, als die Heimat der Tonmalerei (Jannequin), des Instrumentationsraffinements (Berlioz), der leitmotivischen Verdeutlichung (Grétry).

Mit welchen Mitteln, welcher besonderen Darstellungsweise werden diese so verschiedenartigen Ziele jeweils erreicht? Um wieder formelhafte Etiquetten vorauszuschicken: Italien arbeitet mehr synthetisch, Deutschland mehr intuitiv, Frankreich mehr analytisch; Italien betreibt „virtuos dekorativen Scheinbau", Deutschland „bastelnde Wahr-Schau", Frankreich „scharf begriffliche Zergliederung". Die unterschiedliche Stellungnahme zum Problem des Virtuosen bei Italienern und Deutschen wird uns den Unterschied am faßlichsten machen. Für den Italiener ist Kunst selten strenger Lebensernst, Lebenswahrheit, gesteigerte Wirklichkeit, sondern meist nur schöne Fiktion, eine Verabredung aller Interessierten, ein reizvoll-spielerisches „Als ob". Er wird kaum mit Rigoletto alle Höllenqualen durchleben, sondern er bleibt sich vollbewußt, den Sänger d'Andrade in einer „bellissima" Rolle von Verdi zu genießen. Und er will nicht das Phantasieerlebnis selbst, bei dem der Mittler völlig in den Hintergrund tritt, sondern er will gerade die Leistung — aber in der künstlichen Beleuchtung des Scheinhaften: entweder gefällt er sich in dem atemberaubenden Gruseln, daß etwas furchtbar schwer erscheint, von dem er im Innersten weiß, daß es zum entscheidenden Teil doch nur Bluff, trickhaft einfach, großartig aufdekoriertes Nichts ist; oder er berauscht sich an der harmonisch beglückenden Glätte, mit welcher der uomo virtuoso („der heldenhafte Mann") das wirklich Schwierige als reines Kinderspiel erscheinen läßt. Er errichtet einen „virtuosen Scheinbau", der obendrein

seinem Formgefühl durch schönen Faltenwurf, pomphafte Gebärde, edlen Wohlklang Genüge tun muß — nicht umsonst ist „der“ Dekorationsstil schlechthin in Italien beheimatet, das Barock. (Die Behauptung von R. Benz, Die Stunde der deutschen Musik I 131, das Barock sei die eigentliche Verdeutschung der Renaissance, ist doch wohl nicht ernst zu nehmen). Der Deutsche dagegen trägt seit jenen Vorzeittagen, in denen der Gotenherold über die Mimen von Byzanz spottete, eine grimme Verachtung gegen alles Scheinhafte in der Kunst, gegen jede bloße Klopffechterei auf dem Podium zur Schau, er schätzt als „ehrlich“ nur die Mühsal der Arbeit selbst. Nichts so bezeichnend, als daß ein großer französischer Musiker bei der Betrachtung einer Brahmsschen Fuge sogut wie der Spanier Sarasate bei der Beurteilung von Joachims Geigenspiel dasselbe zu spötteln wußten: „Er schwitzt“. Nietzsche hat schon ein wenig recht, wenn er uns als ein Hauptmerkmal den „grämlichen Geist der Schwere“ andichtet, oder wenn Busoni über unsern Begriff der musikalischen „Tiefe“ Glossen macht; aber sie treffen damit auch gerade unser Bestes, jenen heiligen künstlerischen Ernst, der nicht bloß „aime la musique“, sondern durch ein zutiefst ins Wesen eingedrungenes „Musikalischsein“ die Musik (nach dem französischen Spottwort) zu einer „affaire d'état“ erhebt. Wo der Italiener Dekoration gibt, sucht der Deutsche Bedeutsamkeit, wo jener sich an der glänzenden Schale erfreut, ergräbt dieser den Kern, ob er vielleicht auch bitter und verschrumpft sei, eine dämonische Besessenheit zwingt ihn als handwerkerlichen Bastler auf den Werkstattschemel. Im „traulichen“, „gemütlichen“ Schein der Schusterglocke Hans Sachsens und Jakob Böhmes, in gesucht abseitiger Enge und Einsamkeit, hinter verschlossenen Läden sozusagen, treibt er Tiefschau, Wahrschau. Baut der italienische Tonarchitekt Paläste zusammen, und seziert der französische Musikanatom sein Kunstwerk bis in die letzte Faser, so ist das tonkünstlerische Schaffen des Deutschen ganz anderer Art: ihn überfällt ein geheimnisvolles, kindergläubiges, triebhaftes Hellsehen, die Dinge werden vor seinem nachdenklichen Blick durchsichtig, ein dunkler Brunnenschacht erleuchtet sich aus der Tiefe, von innen her, und der deutsche Künstler senkt seinen Eimer in die phosphoreszierende Flut — nicht umsonst heißt im deutschen Altertum der seherhafte Heldensänger „skoph“ — das ist „Schöpfer“; und in dem Namen des Sängergotts Wodan steckt ein urgermanisches „woþa“ („Poesis“), das ebenso in „oðr“ = Lied wie in „vates“ = Seher wiederkehrt, heut aber noch in unserm „Wut, wütend“ spät nachtönt. Benz a. a. O. hätte vollauf recht, die Kraft zu innerer Sichtbarmachung des unsichtbaren Passions- und Oratoriendramas durch die Musik am stärksten bei den Deutschen entwickelt zu finden, wenn er diese Beobachtung nicht zu der irrigen Behauptung übertriebe, solch unkörperliche Weltbühne sei überhaupt Schöpfung des deutschen Geistes. Für den Franzosen widerum gehört die Musik recht eigentlich zu den „Übungen des Witzes und des Verstandes“, ist sie ein geistreiches Gesellschaftsspiel, in dem der Gallier, noch heute „novarum rerum cupidus“, Anregungen der Schwesternkünste, zumal der Literatur nachzuformen versucht. Wo der Deutsche phänomenologisch aufs Ganze zielt, vertieft jener sich geschmäcklerisch ins fesselnde „Détail“, wo der Deutsche reformatorisch umschmilzt, vorsichtig umbildet, stürzt er gern revolutionär Götter von ihren Thro-

nen. In diesen Darstellungsweisen spiegelt sich eine deutliche Alternative; die Italiener sind mehr dem Optimismus, Deutsche und Franzosen der pessimistischen Tragik zugetan, was ein Blick auf die Librettistik ja ziemlich deutlich erhärtet. Oder noch besser: der skeptische Franzose, im Innersten Naturalist, findet bei seiner Daseinsanalyse nur Pessimismus; der Deutsche dagegen — gleichweit von jener Hoffnungslosigkeit wie von dem oft flachen Quietismus der italienischen Oper entfernt, erfühlt gleich der „Reinigung“ der Hellenen ein höheres Gleichgewicht zwischen Schuld und Sühne, Unglück und ewigem Walten, Schicksal und Charakter, also die schöne Wollust echter Tragödienlösung; daher das seltsame Irrlichterieren z. B. des Wagnerschen Erlösungsdramas zwischen Optimismus und Pessimismus, Todessehnsucht und Sehnenserfüllung.

Diese Dreiheit nationaler Kunstanschauungen läßt sich auch noch anders ausdrücken und tritt dann besonders in dem wechselnden Verhältnis zum darstellenden Menschen in Erscheinung, was natürlich das Musikdrama so gut wie das gesprochene Schauspiel trifft: der Italiener bevorzugt „traditionelle Typik“, der Deutsche „kritischen Individualismus“, der Franzose „skeptische Konvention“. Betrachten wir erst die Beiworte traditionell, kritisch, skeptisch. Auch hier nimmt der Deutsche, wie wir schon öfters bemerkten, eine Art Mittelstellung ein: läßt der Italiener, über das Fiktive aller Kunst gelassen lächelnd, als Katholik und Erbe einer ungeheuren Kulturüberlieferung, gern einen Traditionalismus herrschen, den nicht nur die Figuren der „commedia del'arte“ oder des Metastasio, sondern trotz allem fortgeschrittenen, westlerisch importierten Naturalismus auch noch die Gestalten Verdis spiegeln, so ist der Franzose als überwacher Rationalist Zweifler. Als beweglicher Kelte geborener Freigeist, ja zum Nihilismus neigend, blickt er zu scharf, um sich mit typisierender Verallgemeinerung der menschlichen Erscheinungsformen zufriedenzugeben. Andererseits drängt das romanische Element in ihm zu sozialer Formung und Bindung, er sieht die Menschen als „Gesellschaft“, als „Schicht“, obwohl seine Skepsis ihm diese als bloß willkürliche Konvention zeigt, als eine große Notlüge des Daseins. Das nähert seine Darstellungsart sehr stark der italienischen mit ihrer fiktiven Grundeinstellung. Zwischen dem Traditionalismus des Italieners (der sich auch in hundert Altertümlichkeiten seines Kunstbetriebs zeigt) und dem Skeptizismus des Franzosen steht der Kritizismus des deutschen Künstlers, der als ewiger Landsmann Luthers und Immanuel Kants mit der Leidenschaft der Sachlichkeit an Dinge und Menschen herantritt und bis über die Grenzen praktischer Klugheit hinaus „Jedem das Seine“ gönnen möchte. Ihm ergibt sich jeder Mensch als eine Einmaligkeit, die er als solche bis zu innerlichster Wahrheit (nicht zum nüchternen äußerlichen Naturalismus des modernen Franzosen) herauszubosseln trachtet — das unterscheidet die Gestalten des reifen Mozart so wundervoll von den italienischen Buffotypen und französischen Singspielschablonen seiner Vorgänger. Es wäre durchaus verfehlt, wollte man seinen Individualismus bloß als romantisches Ingrediens werten; beweisen ihn nicht schon die herbe Vereinsamung eines Bach und Schütz, das Eigenbrötlertum eines V. Lübeck, Buxtehude, Scheidt, der Eigensinn eines Hammerschmidt oder M. Praetorius, die scharfe Profilierung all der hundert deutscher Meister des 16. Jahrhunderts, das ausgeprägte

Eigenleben unserer alten Volkslieder? Ist nicht vor allem das Dezentralisationsstreben, der ewige Stammeswiderstreit unserer mittelalterlichen politischen Geschichte schon Individualismus höchster Art? Und wenn sich Ähnliches damals auch auf italienischem Boden zu zeigen scheint — ist es dort nicht gerade Auswirkung einer jungen germanischen Oberschicht gewesen?

Zurückblickend gewahren wir einen jeweils verschiedenen Temperamentstyp bei den schaffenden Künstlern der drei Nationen, obwohl ihnen allen (eben als Schaffenden) eine gewisse Entflammbarkeit gegenüber den nichtkünstlerischen Leuten, dem Philisterium, als gemeinsames Unterscheidungsmerkmal zuerkannt werden kann. Ähnlich wie zwischen der Klugheit (providentia) des Italieners, Weisheit (sapientia) des Deutschen und Scharfsinnigkeit (sagacitas) des Franzosen, besteht für uns zwischen dem italienischen brio, der deutschen Leidenschaft, der französischen passion schon rein gefühlsmäßig ein starker Gegensatz; wir würden — nach gemeinem Sprachgebrauch — den Hochspannungszustand der beiden andern Völker mehr mit „Temperament" bezeichnen, d. h. das mehr äußere Sprudeln, Brausen, Schäumen, die pathetisch-heroische Gebärde (die sehr schön und edel sein kann) mit hinzurechnen, wobei freilich nebenher auch die Einschränkung zu machen ist, daß diese Erregung nicht bis in die tiefsten seelischen Bezirke hinabzureichen braucht, eher etwas bloß Wirbelwindmäßiges, Strohfeuerartiges mit in sich schließen kann. Unsere Leidenschaft dagegen hat an sich etwas von der Heimlichkeit, Herbheit, Schattigkeit, Unzugänglichkeit des deutschen Urwaldes, „Leidenschaft" in unserem Sinne steht in völligem Gegensatz zu jeder Pose, jeder schleudernden Geste, kann still, verschwiegen, schlicht, kaum ahnbar bleiben, greift darum aber um so elementarer als ein wahres „Leiden" in den seelischen Organismus ein — sie erzeugt im Zuschauer nicht Hinreißen, Aufregung, Explosion, sondern stumme Erschütterung, das, was Pfitzners Palestrinaschlußwort schön umschreibt mit „fromm und stille sein".

Suchen wir das gewonnene Ergebnis noch durch ein paar Sonderanwendungen auf seine Verläßlichkeit hin zu erproben! Nicht nur an ihren Früchten, sondern noch schärfer an ihren Auswüchsen kann man nationale Sonderanlagen erkennen, man denke nur an den Chauvinismus des französischen, den Pazifismus des deutschen Ideologen. So kann sich die italienische Anlage zum Melos und ihr Ziel „Form an sich" durch „virtuose Fiktion" zu „leerem Schönklang" auswachsen; Sinnlichkeit wird zu Sinnlosigkeit, Virtuosität zu Seiltänzerei, Melos zu Roulade und Schmalzigkeit — in Primadonnen- und Kastratenauswüchsen hat sich die Überwucherung dieser Grundanlagen selbst gelegentlich ad abstrusum geführt. Beim Franzosen wird Skepsis leicht zu Zynismus und Pathetik zu Gespreiztheit, „gespreizter Zynismus" also wäre die Marke eines bis zum Unleidlichen outrierten, künstlerischen Franzosentums. Beim Deutschen endlich übersteigert sich das polyphone, lineare Basteln zu Verworrenheit, kontrapunktisches Klügeln und Pröbeln sowie wahrheitssüchtige Überkritik zu Pedanterei; Ergebnis dessen wird der zänkisch-wunderliche Musikus, der mit allen auf Kriegsfuß lebende Sonderling, der in seiner verbitterten Einsamkeit „die Zeit nicht mehr versteht", der phantastische Konstruktivist, der verstiegene Weltverbesserer — sagen wir kurz „Kapellmeister Johannes Kreisler" — und das nicht nur in der Romantik.

Eine andere Probe aufs Exempel ergibt die Anwendung unserer Ergebnisse auf die Heiterkeitsform der beteiligten Kultureinheiten und ihre musikdramatische Auswirkung. Hier führt der Optimismus und die Typik des Italieners zum „gutmütigen Spaß", zum „Gelächter um seiner selbst willen" — das ist der alte Mimus-Boden, auf dem die Buffooper unsentimental, affenhaft drollig und beweglich, erwächst. Der skeptische Rationalismus des Franzosen, seine geistreiche Analysis, führt mit Notwendigkeit zum „kühlen Witz", und dessen echtestes Erzeugnis ist — im Lande der Rabelais und Beaumarchais — die satirische Operette der Offenbach, Lecocq usw. Dem Deutschen dagegen eignet ganz allein jener „nachdenkliche Humor", jenes „Lächeln unter Tränen", jene „zornige Heiterkeit", die aus Kritik und Intuition naturhaft erblühen, jene seltsame Mischung von Ernst und Lustigkeit, leise Schalkhaftigkeit, die schon bei Senfl und den Heidelbergern des 16. Jahrhunderts anklingt, dann von den Menuetten des Joh. Stamitz bis zum Beethovenschen Scherzo aufsteigt, um nun als freie Hochebene bis über Bruckner hinaus Tummelplatz eigentümlichster Deutschheit zu bleiben. Diese besondere Humorform zeitigt denn auch an Stelle der Buffokarrikatur und der Operettengroteske ein „bürgerliches Lustspiel in Tönen", das von Hiller über Mozarts „Entführung" und Dittersdorf zu Lortzing führt, um dann in „Meistersingern" und „Rosenkavalier" einen schwergepanzerten, in den „Lustigen Weibern" „Barbier von Bagdad", der „Gezähmten Widerspenstigen" und dem „Corregidor" einen leichtflüssigen Typ auszubilden und schließlich sogar von d'Alberts „Abreise" und Urspruchs „Unmöglichstem von Allen" bis zu Straußens „Intermezzo" einen völligen Gesprächs-Lustspielstil zu erreichen.

Um alles Gesagte zu verdeutlichen, sei es gestattet, die gefundenen Kennzeichnungen in ein übersichtliches Schema zu bringen, dem aber selbstverständlich

	Italien	Deutschland	Frankreich
Hauptanlage:	Vokalität sinnlich-monodisches Melos	Instrumentalität polyphon-unsinnliche Harmonik	spirituell-paradoxe Rhythmik
Hauptziel:	plastische Gestaltung der Form	lineare Gestaltung des Inhalts	malerische Gestaltung der Form aus dem Inhalt
Darstellungsweise:	virtuos dekorativer Scheinbau (Synthese)	bastelnde Tiefen-Wahrschau (Intuition)	scharf begriffliche Zergliederung (Analyse)
Temperamentstyp:	Feuer	Leidenschaft	Pathos
Weltanschauung:	optimistisch	tragisch	pessimistisch
Stellung zum Objekt	traditionelle Typik	kritischer Individualismus	skeptische Konvention
Auswuchsform:	sinnloser Schönklang	verworrene Pedanterie	gespreizter Zynismus
Heiterkeitsform:	gutmütiger Spaß (heiteres Gelächter)	nachdenklicher Humor (ernstes Lächeln)	kühler Witz (spöttische Grimasse)
Musikdramatisches Ergebnis:	Buffoni	bürgerliches Lustspiel	satirische Operette

alle einem solchen anhaftenden Schwächen und Bedingtheiten sehr wohl innewohnen mögen — Schematisierung bedeutet immer irgendwie schlagworthafte Vergröberung, willkürliche Vereinfachung, notdürftige Zusammenraffung, aber zugleich wohl immerhin die Möglichkeit einer Erfassung manches sonst kaum Greifbaren.

Man wolle in diesen Gegenüberstellungen kein Ergebnis nationalistischer Selbstbeschönigung und Eitelkeit sehen, sondern nur das ernste Bemühen nach Kennzeichnung des wirklich Wesentlichen und Wesenhaften dreier künstlerisch reicher Volkstümer; wurden doch auch an unseren eigenen musikalischen Volksanlagen die Schwächen und möglichen Gefahrquellen stark betont. Zweifellos läßt sich mancher Ausdruck noch verbessern und manches zukünftig schärfer fassen, wofür mir heute, bei der Neuheit des Versuches, die völlig deckenden Vokabeln fehlen. Deshalb würde ich meinen Lesern für kritische Verbesserungsvorschläge dankbar sein. Es müßte einmal der umfassende Versuch unternommen werden, ungefähr als musikalisches Gegenstück zu Oskar Hagens klugem Büchlein „Deutsches Sehen" eine psychologische Studie über „Deutsches Hören" zu schaffen, eine Aufgabe, zu der C. Sachs mit seinem Aufsatz „Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft" brauchbare Bausteine geliefert hat, wie sie wohl auch R. Benz mit seiner „Stunde der deutschen Musik" hat lösen wollen, ohne doch die musikgeschichtlichen Grundlagen hinlänglich zu beherrschen, und zu voreingenommen durch eine allgemeinere, für sich schon nicht unanfechtbare Kulturphilosophie; umgekehrt könnte für eine überwiegend historische Darstellung jene Aufgabe immer nur Vorarbeit und Nebenziel sein, da sie weitaus besser im Neben- als im Nacheinander zu lösen sein dürfte.

So ziemlich Alles (und fast mehr als das), was sich zugunsten der Internationalität in der Musik sagen läßt, hat ja Guido Adler letzthin in seinem Basler Kongreßvortrag zusammengestellt. Hier habe ich auch einmal, ohne jemanden widerlegen zu wollen, einiges von der „andern Seite der Medaille" zu zeigen versucht. Über die Notwendigkeit, die Eigenart dieser völkischen Verschiedenheiten möglichst rein aufrechtzuerhalten und doch die einzelnen Sonderentwicklungen durch organisch naturgemäßen (jedoch nicht künstlich übertriebenen) Austausch von gegenseitigen Anregungen vor Inzucht, Erstarrung, „Chinesierung" zu schützen, glaube ich im Schlußkapitel meines letzten Musikgeschichtsbandes das Erforderliche gesagt zu haben, das so mit den Eröffnungsdarlegungen den Ring schließt und wohl den Satz einer zeitgenössischen deutschen Dichterin zu erhärten vermag:

„Das Völkischste am Volkstum ist die Kunst."

Nochmals „Die Frottole im 15. Jahrhundert"

Von

Rudolf Schwartz

Mehrere Gründe sind es, die mich veranlassen, noch einmal auf die „Frottole" zurückzukommen. Zunächst ist es reizvoll, nachzuprüfen, ob meine vor vierzig Jahren in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, S. 427 ff niedergelegten Ausführungen dem heutigen Stande der Wissenschaft noch Stich halten, sodann sind aber auch seitdem manche irrtümliche Behauptungen aufgestellt worden, die nicht unwidersprochen bleiben sollen, und endlich habe ich selbst mancherlei Neues zur Sache zu sagen, das ich im Interesse der Wissenschaft nicht zurückhalten möchte.

Es ist mir eine Freude feststellen zu können, daß ich von dem, was ich im einzelnen über die Frottole gesagt habe, kaum etwas zurückzunehmen brauche. Nur ist begreiflicherweise mit der fortgeschrittenen Wissenschaft mein Standpunkt zu dem Problem im ganzen ein anderer geworden. Die Jugend ist rascher und heftiger im Urteilen als das ruhigere Alter, das darum nicht weniger kritisch zu sein braucht. Ausgerüstet mit den in der Schule gewonnenen Fähig- und Fertigkeiten, läßt sich der jugendliche Forscher in seinem kritischen Bestreben leicht bestimmen, mehr das zu beachten und in den Vordergrund zu stellen, was den Schulregeln widerspricht, während das Alter nicht so sehr nur auf das Fehlerhafte sieht, sondern sich den Blick freihält auf die rings umherliegende schöne grüne Weide. Und so sind meine damaligen Ausführungen, es sei gern gestanden, der Musik der Frottole nicht in dem Maße gerecht geworden, wie es die Sache wert ist. Ich will aber gleich hier die Einschränkung machen, daß ich im engen Rahmen dieses Aufsatzes nur die klassische Frottola (vierzeilige Ripresa mit 6-resp. 8 zeiligen Strophen) behandeln werde, so daß also die übrigen Formen der Petruccischen Sammlung: Stramboti, Capitoli, Sonetti und Ode Giustiniane unberücksichtigt bleiben.

Zunächst möchte ich das Formproblem noch einmal kurz berühren, da Riemann (Handbuch der Musikgeschichte II, 1 S. 352) hier Schwierigkeiten gesehen hat, die m. E. gar nicht vorhanden sind. Die Frottola ist ein mehrstrophiges Gedicht mit einer vierzeiligen Ripresa und Strophen von sechs oder acht Zeilen. Das Versmaß ist der trochäische Achtsilber. Von den vierzeiligen Frottolestrophen (mit Versen von gewöhnlich nur sieben Silben) sehe ich hier ab. Komponiert ist in der Regel nur die Ripresa. Und zwar erhält jeder ihrer Verse entweder eine eigene Melodiephrase $\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta$, oder was häufiger ist, es werden die gleich-

reimenden Innenverse auf dieselbe Melodie (auch in Form der Transposition Libro III, 3) gesungen, so daß in diesem Falle die Ripresa nur drei Melodieteile $\alpha\beta\beta\gamma$ aufweist. Auf den ersten Blick auffallend sind die in der Ripresa vorkommenden Wiederholungszeichen, die entweder nach dem zweiten, oder auch nach dem zweiten und vierten Musikteile stehen, sowie die abermalige Wiederholung der beiden ersten (seltener der beiden letzten) Melodieglieder gewöhnlich mit einer durch Textwiederholung gewonnenen längeren oder kürzeren Koda am Schluß der Ripresa.

$\alpha\beta :\|: \beta\gamma \mid \alpha\beta$ mit Koda

oder $\alpha\beta :\|: \beta\gamma :\|: \alpha\beta$ mit Koda.

Diese Auffälligkeiten erklären sich aber sofort, sobald man die Strophe ins Auge faßt. Die Ripresa stellt nur das musikalische Schema dar, in das die einzelnen Verse der Frottolestrophen einzugliedern sind. Einfache Wiederholungszeichen gelten für die sechszeiligen Frottolestrophen:

$\alpha\beta :\|: \beta\gamma \mid$ — Vers: 1—4 5—6 oder $\alpha\beta :\|: \gamma\delta$ — V.: 1—4 5—6

doppelte für die achtzeiligen:

$\alpha\beta :\|: \beta\gamma :\|:$ — Vers: 1—4 5—8 oder $\alpha\beta :\|: \gamma\delta :\|:$ — V.: 1—4 5—8

Und im Hinblick auf die Strophe gewinnt auch die Wiederkehr der beiden ersten (resp. der beiden letzten) Melodieglieder mit Koda am Schlusse der Ripresa einen tieferen Sinn. Decken die drei oder vier Melodiephrasen der Ripresa den melodischen Bedarf der einzelnen Verse der Strophe, so erhält das Anhängsel an die Ripresa die Bedeutung des Strophenrefrains. Aus dem Ripresaschema schält sich also eine schöne dreiteilige Form heraus:

Ripresa — Strophe — Strophenrefrain.

Zu gleicher Zeit folgt daraus, daß die Wiederholungszeichen innerhalb der Ripresa für diese selbst keine Geltung haben, sondern nur für die Strophe bestimmt sind.

Neben den einfachen Frottole gibt es eine ganze Anzahl mit durchkomponierter ersten (vereinzelt auch zweiten) Strophe. Hier hat natürlich die Ripresa ihre Funktion als Wegweiser für die Strophe verloren. Jeder Vers hat jetzt die ihm zugehörige Melodie vorgedruckt. Demgemäß fallen bei den durchkomponierten Frottole die Wiederholungszeichen in der Ripresa fort. Den Strophenrefrain bilden auch hier entweder die beiden ersten oder die beiden letzten, zuweilen aber auch alle vier Verse der Ripresa. Wie mir scheint, ist sich Riemann über die Bedeutung der Ripresa nicht ganz klar geworden. Er spricht von einer vierzeiligen Halbstrophe zu Anfang der Frottole mit nur einfachem Text für die beiden ersten Musikteile, und sieht in M. Pesentis Stück „S'io non stato“ (Libro I, 37) eine Ausnahme, weil hier die erste Halbstrophe doppelten Text habe. Das Stück ist aber nicht des doppelten Textes wegen eine Ausnahme, es ist überhaupt keine Frottola, sondern ein Rondeau, ihm fehlt die Ripresa zu Anfang. Es beginnt gleich mit der Strophe. Hier aber ist doppelter Text für die beiden ersten Reimpaare die Regel. Mit verschwindenden Ausnahmen werden für die vier ersten Verse der Strophe immer nur zwei Melodieglieder aufgestellt,

die wiederholt werden. Daher der doppelte Text. Ebenso ist auch die Bezeichnung Halbstrophe nicht ganz passend, denn die vierzeilige Ripresa bildet ja auch den charakteristischen Anfang für die Frottolestrophen mit sechs Versen. Hält man aber daran fest, daß die Wiederholungszeichen innerhalb der Ripresa keine Geltung haben, sondern nur für die Unterbringung des Textes in den Strophen bestimmt sind, so ist klar, daß die Verse der Ripresa nur einfachen Text, die Strophenanfänge aber bei den durchkomponierten Frottole doppelten Text haben müssen.

Nun werden aber bei den durchkomponierten Frottole nicht etwa, wie man meinen möchte, für die einzelnen Verse der Strophe durchweg neue Melodieglieder verarbeitet; wo es geschieht (Libro VII, 45, IX, 16), sind es Ausnahmen. Wir begegnen im Gegenteil sogar Strophen, die ihren musikalischen Bedarf ausschließlich aus den Melodiephrasen der Ripresa decken, so daß man hier von einer durchkomponierten Strophe eigentlich gar nicht reden kann, wir haben es dann nur mit dem ausgedruckten Ripresaschema zu tun, z. B. Libro VII, 15.

Ripresa: $\alpha \beta \gamma \delta \mid \alpha \beta$ mit Koda

Strophe: V. 1—4 $= \alpha \beta :\|:$ V. 5 $= \beta$ V. 6/7 $= \gamma$ V. 8 $= \delta$. Refrain $\alpha \beta$ mit Koda.
In der Regel werden aber bei den durchkomponierten Frottole mindestens eins, meist aber mehrere Melodieglieder aus der Ripresa in die Strophe übernommen. Und da weiter die vier ersten Verse der Strophe fast durchweg nur zwei Melodieglieder erhalten, die repetiert werden, und nicht selten auch gleichreimende Verse auf dieselbe Melodie gesungen werden, so verringert sich die Zahl der Melodieglieder noch mehr, so daß auf die sechszeiligen Strophen höchstens vier, auf die achtzeiligen höchstens fünf Melodieglieder entfallen, wobei ich allerdings die aus bloßen Textwiederholungen gewonnenen Melodieglieder bei der Koda nur einfach zähle. Der anonyme Frottolist (Libro VI, 26) begnügt sich sogar, abgesehen von der um ein Melodieglied erweiterten Koda, mit nur zwei Melodiegliedern für Ripresa und Strophe und knüpft damit an eine viel ältere Gepflogenheit an, nach der lange Texte mit nur wenigen Melodiephrasen bestritten wurden. Noch weiter geht der Anonymus in Libro VI, 33. Er läßt es bei einer einzigen Melodiephrase, nämlich der auf verschiedene Tonhöhen transponierten Melodie der ersten Ripresazeile, für das ganze Stück bewenden. Möglich daß der Text hierzu die Veranlassung gab. Der von allen guten Geistern verlassene unglückliche Liebhaber sieht keine Rettung mehr, ihm kann einzig und allein nur Gott helfen. Solche Gedankenverbindungen sind den Frottolisten sehr wohl zuzutrauen. Ein Pendant dazu finden wir in Libro V, 23, wo in der Ripresa auch nur das Kopfmotiv durch Transposition weiter geführt wird zu dem Texte: non se muta il mio volere, um auszudrücken, daß der Liebhaber seinen Entschluß nicht ändern will.

Wie man sieht, war es den Frottolisten nicht so sehr an der Entfaltung neuer Melodien gelegen. Ihr Bestreben ging vielmehr darauf hinaus, leichteingängliche Melodien zu schaffen, die, wie sich noch zeigen wird, aus dem Geiste der Dichtung geboren waren. Die einzelnen Verse der Frottole werden in drei- oder viertaktige (resp. 6-oder 8 taktige) Melodien eingekleidet, die sich durch Kadenzen scharf voneinander abheben. In den Mittelstimmen tritt dagegen hin und wieder

die Neigung hervor, durch verbindende Läufe oder durch Einsatz des neuen Verses in die Kadenz, wie im späteren Madrigal, die Melodieglieder untereinander zu verzahnen. Auf die Abweichungen von der normalen Taktgliederung kann ich aus Raumrücksichten hier nicht näher eingehen. Doch wird sich im weiteren Verlauf der Darstellung ein Grund dafür ergeben.

Mensurzeichen ist in der Regel ₵ oder C. Wir werden aber noch sehen, daß sich hinter dem Tempus imperfectum häufig der Tripeltakt versteckt. Die eigentliche Proportio tripla wird dagegen als Mensurzeichen nur selten gebraucht.

Zur Melodik der Frottole äußert sich Albert Geiger in seinem Aufsatze „Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV, 65ff.) auf Seite 72 wie folgt:
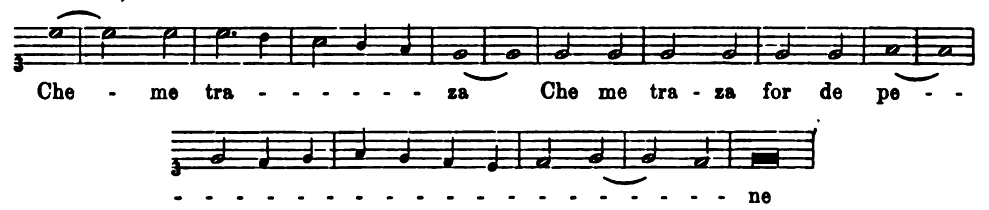
„Die melodisch-rhythmischen Eigenheiten des klassischen Villancico lassen sich am besten durch eine Gegenüberstellung der gleichzeitig in Italien auftretenden Frottole veranschaulichen. Breite Eingangsnoten, aufdringliche, bis zur Monotonie sich häufende Reperkussionen, arabisch-lautenistische Skalenläufe und weite Intervallsprünge bringen die Frottole in einen gewissen Gegensatz zu den schlichten, sangbaren, meist in Sekunden und Terzschritten sich bewegenden Melodien des Cancionero-Villancico." Er führt dann zwei Beispiele an, von denen er meint, daß solche Dinge in den einschlägigen Quellenwerken des klassischen Villancico kaum zu finden sein dürften, und fährt fort: „Wenn sich die Frottole im allgemeinen auch von den niederländischen Kontrapunktkünsteleien fernhalten und mehr der Homophonie, dem Streben nach melodischer Oberstimme folgen, so sind sie doch immer noch zu gekünstelt, um eine Identifizierung mit den weit volkstümlicheren Villancicos der spanischen Cancionerozeit ertragen zu können."

In seiner Voreingenommenheit gegen die Frottole hat Geiger übersehen, daß sich die gerügten Mißstände doch auch in den Villancicos finden: die Reperkussionen in Nr. 7, 37, 242, 315, die Oktavensprünge in Nr. 40 und 86 (zweimal), hier und an vielen andern Stellen auch die lautenistischen Skalengänge. Von Geigers Aufstellungen trifft für die klassische Frottola gerade das Gegenteil zu. Wenn Sangbarkeit, ruhiger Fluß, also geordnetes Steigen und Fallen der Töne und gleichmäßige Ausnutzung des jeweiligen Tonumfanges zum Wesen einer guten Melodie gehören, so erfüllen viele Frottolemelodien diese Bedingungen durchaus. Charakteristisch für die Melodiebildung der Frottole ist gerade das schlichte, sangbare, meist stufenweise, nicht sprunghafte Fortschreiten der Linie wobei ein leichter sentimentaler Einschlag auffällt. Man vergleiche die im Anhang mitgeteilten Melodien. Mehrere Sprünge hintereinander in derselben Richtung kommen nur bei akkordischer Melodiebildung vor. Mir sind nur zwei Stellen aufgefallen, die eine Ausnahme machen, wovon sich aber obendrein die eine (Libro II, 29) als ein Tenor Heinrich Isaacs, also als Lehnsgut entpuppt.



Die Melodie muß beliebt gewesen sein. Wir begegnen ihr als Bruchstück in Libro III, 19 und vollständig Libro IX, 5. Die Ausnahme bestätigt also die Regel. Dagegen sind Sprünge von einem höheren in den tieferen Tonbezirk, oder umgekehrt, an den Versenden, also beim Übergang von einem Melodiegliede zum andern, nichts Seltenes, vornehmlich, wenn es sich um Steigerung (Sprung in die Höhe) oder Verminderung des Affektes (Sprung nach unten)
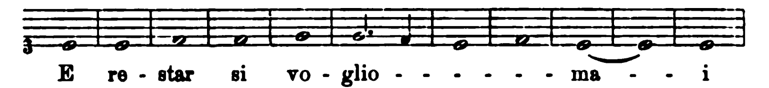
handelt. Ein markantes Beispiel von Georgius Lupatus diene zur Veranschaulichung (I, 45). In schön geschwungener Linie von e' bis c'' aufsteigend hebt die Ripresa an: Voglio gir chiamando morte. Der zweite Vers hat folgende Gestalt: [1])
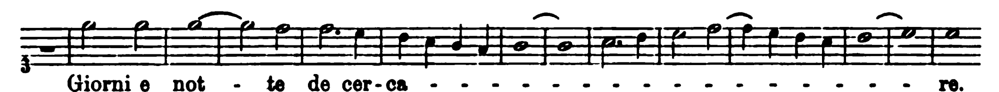


Dann folgen in etwas rascherem Zuge die beiden letzten Zeilen der Ripresa:

Poi che m'ha tolto el mio bene
La mia iniqua e crudel sorte. (Kadenz auf a.)

Plötzlich stockt der Fluß der Melodie. Mit einem breiten Ritardando beginnt die Strophe (in der tieferen Sexte):



Dann eine Generalpause! Die Spannung hat ihren Höhepunkt erreicht. Ein Aufschrei in der höheren Dezime bringt die Lösung mit einer ausdrucksvollen Malerei des cercare.



Die Situation ist natürlich nicht ernsthaft gemeint. Als echte Kinder der Renaissance arbeiten die Frottolisten auch mit den Mitteln ihrer Zeit: der Ironie und Satire. Bezeichnend dafür ist der Refrain einer Frottola (Libro III, 3)

E'l bisogna simulare
Chi regnar al mondo de.

Schwindel regiert die Welt!

Der Italiener ist in seinen Lebensäußerungen, in Worten und Gebärden, temperamentvoller als der ruhiger denkende und empfindende Nordländer. Er ist der geborene Schauspieler. Da ist es nun interessant zu sehen, daß sich diese natürliche dramatische Veranlagung so früh schon auch in der Musik äußert. Noch charakteristischer ist die Frottola M. Caras (Libro V, 45).
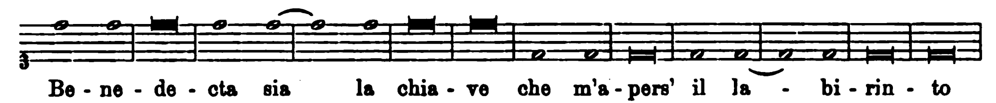
Ganz harmlos beginnt die Ripresa

Rocta e l'aspra mia cathena
Chio son fora de preson

vom Grundton bis zur Quinte stufenweise steigend und zum Ausgangston wieder

[1]) Diese Stelle hat A. Geiger in seinem Aufsatze (S. 72) als besonders abschreckendes Beispiel für die Melodik der Frottole herausgestellt. Er hat aber übersehen, daß die sechsmalige Wiederholung des Tones e' beabsichtigt ist, und daß mit dem ungeduldigen Pochen auf demselben Ton, ein feiner psychologischer Zug, die Dringlichkeit des Wunsches nach Befreiung aus dem Leiden ausgezeichnet charakterisiert wird.

zurückfallend. Der Liebhaber scheint sich, seitdem er die harten Fesseln von sich geworfen hat, ganz ausserordentlich wohl zu fühlen und gibt seiner Freude in einem lustig trällernden Dara dirum dirum dena Ausdruck. Dann fängt er an zu schauspielern:



Die Mittelstimmen schieben sich langsam in die Höhe und fallen mit dem Abstieg wieder herab. Ein Genieblitz ist der Mollakkord (g-moll) auf chiave. In dem parlando lebt schon etwas vom Geiste der späteren opera buffa der Italiener.

Gewiß sind das Übertreibungen! Aber Eines wird daraus klar: das tragende Gefühlsmoment der Dichtung bestimmt die Haltung der Musik. Und wie hier erscheint bei den besseren Frottolisten die Musik nicht bloß den Worten hinzugefügt, sondern aus den Worten erzeugt — sie ist Ausdruckskunst. Man wird dies Bestreben um so höher veranschlagen müssen, wenn man den engen Rahmen bedenkt, der den Frottolisten für die musikalische Gestaltung der Verse zur Verfügung stand.

Wir wissen bereits, daß sich das musikalische Geschehen innerhalb der Frottolaverse in drei- oder viertaktigen Melodiegliedern abspielte. Aber indem die Frottolisten mit bewußter Absicht bald den einen, bald den andern Typus wählten, bekundeten sie nicht nur ein feines Gefühl für die in den Versen latent ruhende Sprachmelodie, sondern auch für den musikalischen Ausdruck überhaupt. Es trifft im allgemeinen zu, wenn man sagt, daß die Frottolisten bei Gedichten ruhigen, sinnigen Betrachtens, oder schmerzlichen Verzichtens die viertaktigen Melodiephrasen bevorzugten, während sie leidenschaftlichere Gefühle, oder Stimmungen allgemeineren Inhalts gern in dreitaktige Melodien einkleideten. Im Gegensatz zu H. Riemann, der ausdrücklich betont, „daß die eigentlichen Frottolen nichts anderes sind, als richtige volksmäßige Tanzlieder“ (Hb. d. Musikgesch. II, 1. S. 353.) möchte ich drei Arten von Frottole unterscheiden: lyrische (s. Anhang Nr. 2), dramatisch-theatralische, mit den charakteristischen Reperkussionen (Nr. 1) und tanzartige (Nr. 5).

Die Gradunterschiede der Stimmungen treten in der verschiedenartigen musikalischen Gestaltung des trochäischen Verses deutlich zutage. Dem ruhigen Tone bei den Gedichten beschaulichen Charakters entspricht die schlichte Einkleidung in viertaktige Melodieglieder: B. Tromboncino, Libro I, 18

Non val aqua al mio gran fo - co

Charakteristisch für die dreitaktige Gliederung ist die Verkürzung des ersten Trochäus —◡ als Auftakt in ◡◡, wodurch das leidenschaftlichere Pathos von vornherein einen gewissen Antrieb erhält: Franciscus Anna Venetus, Libro I, 53

Nac - qui al mon - do per sten - ta - re

Die Absicht aber, mit dem Wechsel der Taktgliederung als Mittel des musikalischen Ausdrucks zu wirken [1]), läßt sich aus dem folgenden Beispiel entnehmen, wo drei- und viertaktige Melodien, resp. ungerader und gerader Takt sich unmittelbar ablösen, Libro VII, 18. Wir finden:

Dreitaktigkeit bei dem leidenschaftlicheren ersten Verse:

Per - che m'hai a - ban - do - na - to

Viertaktigkeit bei dem ruhigeren Tempo des zweiten Verses:

Donna in - gra - ta sen - za fe - de.

Oder auch in folgender Form (Andreas de Antiquis Venetus, Libro V, 37):

Gerader Takt: Questa a - ma - ra a - spra par - ti - ta

Ungerader Takt: Che da te mi fa lun - ta - no

Dieselbe Auftaktigkeit wie beim ersten Trochäus kommt auch beim Beginn der zweiten Dipodie vor, so daß dann der trochäische Achtsilber in zwei gleiche Teile zerfällt. Marco Cara, Libro III, 38

Fug - gi - ti - va

mia spe - ran - za

Dieser Anfang, häufig auf demselben Ton verharrend, ist für die dreitaktig gegliederte Frottola ebenso typisch wie der umgekehrte Rhythmus für die Chanson.

Wie man sieht, waren die Frottolisten auf Umwegen zum dreiteiligen Takt

[1]) Ich weiß sehr wohl, daß es nicht angängig ist, modernes Empfinden in die Musik dieser Zeit hineinzutragen, aber die Einwirkungen des Textes auf die Musik sind hier wie auch bei den vorher zitierten Stellen doch zu augenscheinllich, um übersehen zu werden. Zudem liefert A. Minturnos „L'arte poetica“ vom Jahre 1563 beweiskräftige Analogien. Hier wird (pag. 340) ausdrücklich auf das Tempo der Verse Bezug genommen: con gli accenti la tardità, e la uelocità del dire misuriamo. Percioche di quel uerso l'andare è più tardo; nel quale più accenti sono: et allo' ncontro, quel che n'hà meno, è più ueloce. Denjenigen Dichter aber hält er für des größten Lobes würdig, der es versteht, seine Verse mit dem jeweiligen Affekt in Übereinstimmung zu bringen: temperando le uoci di molte syllabe con quelle di poche, e l'aspre con le piane, le tarde con le ueloci .... le languide con le robuste; secondo che'l soggetto di quel, che si tratta, richiederà. (pag. 365.) Und wenn Minturno weiter aus Petrarcas Versen: „E fra le fronde fremer dolce l'aura“ das sanfte Säuseln der Luft, und bei „Tutte le notti si lamenta, e piagne“ das Schluchzen der Nachtigall heraushört (pag. 338), sollte man da nicht dieselbe Feinhörigkeit für die Musikalität der Verse auch den Frottolisten zutrauen dürfen, so daß also die Übereinstimmungen des Textes mit der Musik keine zufälligen Erscheinungen wären, sondern auf bewußter Absicht beruhten? In der Musik der Frottolisten lebt eben ein neuer Geist, ein Geist der sich von mittelalterlicher Gebundenheit zur egozentrischen Weltanschauung der Renaissance gewandelt hatte.

gelangt. Denn auftaktig genommen, wurden aus den im geraden Takt notierten dreitaktigen Perioden

𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 | 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝 | und 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 | 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝

rhythmische Reihen im ungeraden Takt.

𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝 | und 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝 [1])

Und so finden wir denn auch Libro VII, 41 eine Frottola M. Caras im wirklichen Tripeltakt mit Auftakt notiert. Die Pausen gelten Semibreven.

𝄻 𝄻 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 | 𝅝 𝄻 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 | 𝅝 𝅝 usw.

Jo no l'ho per-che non l'ho Quel hor-mai ha-ver do-vri-a

Jedenfalls war aber mit der dreitaktigen Gliederung der Frottolavers sozusagen auf die kürzeste Formel gebracht und damit ein Schema gefunden worden, nachdem es jedem einigermaßen musikalisch gebildeten Laien möglich war, sich als Frottolisten produzieren zu können. Und die Improvisation stand ja zu damaliger Zeit in Hochblüte [2]). Es muß jedoch den Frottolisten Petruccis rühmend nachgesagt werden, daß sie solchen Schematismus im allgemeinen verschmäht haben und gerade auf rhythmische Abwechslung der einzelnen Melodieglieder bedacht waren. Sie gehen dem Affekt der Dichtung nach und ändern mit dem Wechsel der Stimmung auch den rhythmisch-melodischen Charakter ihrer Musik:

z. B. Libro II, 22

V. 1. I - te cal - di su - spi - ri me - i

V. 2. Al ge - la - - - - toe fred - do co - re

V. 3. Di-te hor mai - - - - che col mio ar-do - re

V. 4. Rott' un gros - so mar - moha - vre - i

Und wie fein sind hier auch die Versakzente beobachtet, die bei den Achtsilbern (rime piane), abgesehen von der Reimsilbe, die immer betont ist, auf der dritten und fünften Silbe liegen. Das war vielleicht auch der Grund, weswegen die Frottolisten die auftaktige Gliederung so sehr bevorzugten, denn ungleich stärker als bei der schlichten Einkleidung des Trochäus treten hier die Versakzente hervor (cf. S. 52/53).

Die Musik der Frottole ist aus den Worten erzeugt. Und so ist es denn auch die Kraft des Wortes, die die Starrheit der drei- oder viertaktigen Melodiegliederung durchbricht. Denn wenn z.B. Franciscus Anna seine Frottola (II, 17):

Gli occhi toi m'acces' el core

---

[1]) Unter den Händen der Frottolisten hatte sich also hier der trochäische Dimeter in einen Jonicus a minore umgewandelt. Ob hierbei die Bestrebungen der Zeit: die lateinischen Verse im Italienischen nachzubilden, mitgewirkt haben, mag dahingestellt bleiben. Eine gewisse Stütze erhält die Annahme dadurch, daß sich die Frottolisten auch in der Vertonung des Sapphicus, den sie als Elfsilber behandelten (Libro I, 44), versucht haben.
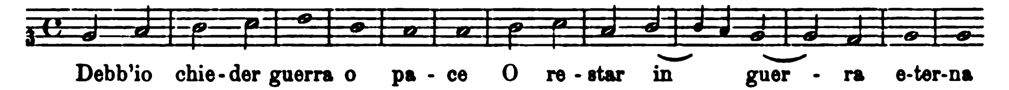
[2]) Bekanntlich auch später noch. So erzählt Girolamo Ruscelli (er wirkte um 1540), daß er Leute gekannt habe, die über jeden beliebigen Stoff Ottaverime zur Laute hätten improvisieren können (facendone stanze d'Ottaua Rima all' improuiso sopra qual si voglia soggetto).

dreitaktig beginnt, die folgenden Verse

Nel scoprir d'un dolce sguardo
Quanto piu m'abruscio et ardo
Tanto piu crescie l'ardore

aber mit Rücksicht auf die Worte: dolce sguardo, m'abruscio et ardo und Tanto piu crescie zu fünftaktigen Melodiephrasen ausweitet, so wird man sagen dürfen, daß hier der gedankliche Inhalt die musikalische Form bestimmte. Ebenso in vielen anderen Fällen.

Letzten Endes verfolgen alle diese Bestrebungen das gleiche Ziel: die Befreiung des musikalischen Rhythmus aus den Fesseln des Metrums! Ein Beispiel Tromboncinos (Libro III, 21) mag für viele stehen.



Debb'io chie-der guerra o pa - ce O re - star in guer - ra e-ter-na

Hier ist nicht mehr das Metrum, sondern der poetische Stimmungsgehalt das Ausschlaggebende. Dem Sinn des Gedichts entsprechend liegt auch der musikalische Schwerpunkt auf dem entscheidenden Worte guerra. Man könnte nach dieser Musik die Gefühlskurve der beiden entgegengesetzten Stimmungen: der aufgeregten Frage und des Ruhig-Sich-Bescheidens graphisch darstellen. Ich gebe im Anhang (Nr. 1 und 2) zwei Beispiele größeren Stils, aus denen ersichtlich wird, wie weit es die Frottolisten in der Stimmungsmalerei schon gebracht hatten. In formaler Hinsicht interessiert bei Nr. 1 das Durchbrechen der Form, wogegen in Nr. 2 die Gleichtaktigkeit nur einmal am Schlusse der Ripresa, wie es üblich war, aufgegeben wird. Für die elegische Stimmung des Gedichts, wo der Affekt kaum wechselt, genügte eben die schlichte Einkleidung der Trochäen in viertaktige Perioden, während der ins Groteske gesteigerte Überschwang des Gefühls bei Nr. 1 die engen Maschen des Frottolaschemas notwendig sprengen mußte. Auch beachte man, wie Tromboncino bemüht ist, durch die Kontrapunktik, namentlich durch Synkopen und gewählte Dissonanzen (cf. die None am Beginn der Strophe), den musikalischen Ausdruck zu steigern und zu vertiefen, und mit wie ganz andern Mitteln Philippus de Lurano das großtuerische Gebaren der „fortuna omnipotente“ zu einem Kabinettstück ersten Ranges gestaltet hat. Die Frottolisten waren eben Stimmungskünstler, und man muß die Treffsicherheit bewundern, mit der sie trotz der beschränkten Mittel die verschiedensten Stimmungen zu meistern verstanden. Natürlich sind nicht alle Frottole gleichwertig. Es gibt auch viel Mindergut unter ihnen, aber als Äußerungen nationaler Kunst verdienen sie immerhin Beachtung.

In seinem Artikel: Italie. XIVe et XVe siècles (Encyclopédie de la musique, S. 626), hat Guido Gasperini bereits bemerkt, daß bei einigen Frottole der Tenor neben dem Canto eine dominierende Stellung einnimmt. Diese Beobachtung ist richtig. Der Verfasser irrt aber, wenn er verallgemeinert: mais le privilège dont il jouit ne dure que quelques mesures, bientôt son rôle rentre dans les limites usuelles, qui sont celles d'une partie de contrepoint plus ou moins élégamment fleuri. Es gibt vielmehr Frottole, in denen der Tenor mit dem Canto durch

das ganze Stück hindurch rivalisiert (s. Anhang Nr. 3).[1] Ich habe die beiden duettierenden Stimmen (Canto und Tenor) auf ein System gesetzt und hoffe auf Einverständnis, wenn ich die Begleitstimmen instrumental deute.

Wir sind damit zum Problem der Aufführungspraxis der Frottole gelangt, das auf die Beantwortung der Frage „vokal oder instrumental?" hinausläuft. Schon bei meiner ersten Beschäftigung mit dem Gegenstande war mir der starke instrumentale Einschlag bei vielen Stücken der Petruccischen Sammlung nicht entgangen, auch hatte mich die Unmöglichkeit, den Text überall glatt unterlegen zu können, stutzig gemacht, aber die damalige Wissenschaft war so fest auf den A-cappella-Standpunkt eingeschworen, daß ich lieber Ungeschicklichkeiten der Frottolisten in der Textbehandlung und der Gestaltung des musikalischen Satzes annahm, als an die Möglichkeit dachte, daß hier die Wissenschaft im Dunkeln tappte. Das Problem ist auch heute noch nicht restlos gelöst. Soviel aber wird man sagen können, daß bei den Frottole der Canto durchaus vokalen Charakter hat. Es fehlen die Vor- und Zwischenspiele, wie wir sie vom Madrigal des Trecento her kennen. Der Canto führt seine Melodie ohne instrumentale Unterbrechung durch das ganze Stück durch. Nur zuweilen erinnert ein instrumentales Nachspiel an die ältere Kunstübung. Ich möchte aber hier noch einmal ausdrücklich bemerken, daß in diesem Aufsatz immer nur von den Frottole im eigentlichen Sinne die Rede ist. Die Stramboti stehen der ältern Kunst viel näher.

Dagegen läßt sich die Frage nach der Vokalität der übrigen Stimmen nicht generell beantworten. Man wird hier von Fall zu Fall zu entscheiden haben. Daß Frottole mehrstimmig gesungen worden sind, dafür haben wir ein sicheres Zeugnis in einem Briefe Galeazzo Viscontis an Isabella d'Este vom Jahre 1491.[2]) Galeazzo berichtet darin über eine Vergnügungsfahrt in die Wälder von Cusago (una partita di piacere nei boschi di Cusago), die er mit der Herzogin von Mailand und dem Buffone Dioda an einem Freitag unternommen hätte, wobei von ihnen gemeinsam mehr als 25 Canzone gesungen worden wären (qui cantasemo più de XXV canzone [barzelette] molto bene acordate a tre voce). Und zwar hätten die Herzogin Sopran, Dioda Tenor, Galeazzo aber bald Sopran, bald Kontrabaß gesungen, er selbst hätte aber dabei so viel dummes Zeug getrieben, daß er mit seinen Spaßmachereien womöglich noch den Dioda übertroffen hätte (facendo tanto patìe ch'ormay io credo de havere fato questo guadagno de essere magiore pazo che Dioda).
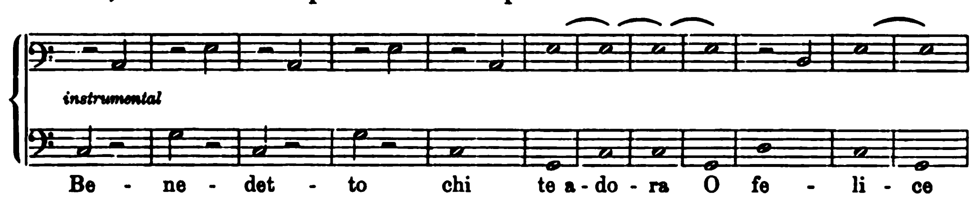
Vielleicht haben wir in Libro V, 41 ein solches Stück in Noten vor uns. Der Satz ist ausnahmsweise fünfstimmig, es tritt ein zweiter höherer Baß hinzu, der aber einen ganz instrumentalen Duktus aufweist und eine glatte Textunterlage nicht zuläßt. Auch der Alt hat mehr den Charakter eines Kontrapunktes, wenn schon die Textierung noch möglich wäre. Canto, Tenor und der tiefere Baß sind dagegen zweifellos gesungen worden. Wir haben also ein Vokalterzett

---

[1]) Ein wirkliches Duett zwischen Canto und Tenor finden wir im Libro IX, 5. Nach alter Motettenpraxis singen hier die beiden Stimmen verschiedene Texte.

[2]) s. G. Cesari: Musica e musicisti alla Corte Sforzesca in: Rivista Musicale Italiana, XXIX, S. 51.

mit Begleitung von zwei Instrumenten, die der Tenor- und Baßsänger sehr wohl mit übernehmen konnten. Der eigentliche Witz besteht darin, daß die beiden Bässe nach Manier des Hoketus gestaltet sind, und den Text: „Benedetto chi te adora, O felice alma patientia“ usw. parodieren. Diese Musik



fordert zum Karrikieren geradezu heraus. Doppelt komisch aber mußte es wirken, wenn Canto und Tenor mit ernstester Miene über den Bässen ihre pathetisch gehaltenen Melodien sangen.

Die Tatsache, daß es Frottole gab, die mehrstimmig gesungen wurden, läßt sich übrigens auch aus dem Satzgefüge selbst ableiten. Stilkriterien für die Vokalität sind: Umfang der Stimmen, ruhiger Fluß der Melodie und eine glatte Textunterlage. Fehlender Text ist jedoch kein Grund, um einer Stelle den vokalen Charakter abzusprechen. Die Textierung ist in Petruccis Druck außerordentlich sorglos. So finden wir z. B. Libro II, 23 eine Frottole, bei der nur den beiden ersten Ripresazeilen Text untergelegt ist. Der fehlende Text läßt sich indessen aus dem vierten Buche, Fol. 40 erschließen, wo dieselbe Frottola (hier unter dem Namen des Komponisten Antonius Capreolus) noch einmal abgedruckt ist. Merkwürdigerweise fehlt auch hier der Text für die beiden letzten Ripresazeilen. Dennoch gehört die Textunterlage zu den Hauptkriterien bei der Entscheidung der Frage: vokal oder instrumental. Ist der Satz so gestaltet, daß eine glatte Textunterlage, auch wenn man die Unterteilung der größeren Notenwerte, z. B. der Brevis in zwei Semibreven usw, heranzieht, unmöglich ist, so wird man mit gutem Grund die betreffende Stimme als instrumental ansprechen dürfen. Dasselbe gilt auch von allzu sprunghaft geführten Stimmen.

Die instrumentalen Nachspiele, gewöhnlich in Sequenzen fortschreitend, sind unschwer zu erkennen, sie werden obendrein meist durch vorangehende Fermaten oder einen Abteilungsstrich als solche gekennzeichnet. So einfach wie hier liegen freilich die Dinge nicht überall. Es gibt genug Fälle, über die sich streiten läßt, und die Entscheidung wird je nach der Einstellung des Betrachters verschieden ausfallen. Alfred Einstein hat z. B. in der Beispielsammlung zu seiner kleinen Musikgeschichte die Frottola Michael Pesentis (Libro I, 34) als Sololied mit Instrumentalbegleitung abgedruckt. Das Stück hat aber auch als A-cappella-Komposition seine volle Berechtigung. Es verdient vielleicht in dieser Form sogar den Vorzug. Und zwar aus inneren Gründen. Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, daß die Musik der Frottole Ausdruckskunst ist. Und nun verfolge man an Hand des Beispiels (Anhang Nr. 4), wie hier jede Stimme den Worten nachgeht: der Unwille in den Mittelstimmen bei dire, das Drängen (seguire), die Gegensätze von io und te, der feste Entschluß: voglio morire, der durch das Überschneiden des Canto noch besonders bekräftigt wird. Alle diese Feinheiten gehen aber unter, sobald die Worte durch Instrumente

ersetzt werden. Ich will damit nicht gesagt haben, daß es unmöglich wäre, diese Frottola als begleitete Monodie aufzufassen. Nur ist es nicht angängig, behaupten zu wollen, als seien die Frottole generell entweder nur begleitete Sololieder oder nur reine A-cappella-Musik. Die Entscheidung darüber ist nur von Fall zu Fall möglich.

Wie es Frottole gibt, die das eine oder das andere vorstellen, so gibt es auch solche, bei denen einzelne Stimmen instrumental gestaltet sind. Das Beispiel (Nr. 2) weist verschiedene Möglichkeiten in dieser Beziehung auf, wenn schon die Deutung als Monodie mit Instrumentalbegleitung natürlicher ist, wogegen die Auffassung als reiner Vokalsatz wohl nicht in Frage kommt. Bei der eingeklammerten Stelle fehlt im Original der Text. Sie aber darum als instrumentales Zwischenspiel aufzufassen, liegt kein Grund vor, da solche Textwiederholungen am Schlusse der Ripresa die Regel bilden, und die Führung des Canto durchaus gesangsmäßig verläuft.

Die definitive Entscheidung der Frage: vokal oder instrumental ist aber darum so schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich, weil wir nicht wissen, ob nicht manches, was uns heute als gesangswidrig erscheint, von der damaligen Zeit als durchaus statthaft empfunden wurde? So läßt z. B. der Baß meist eine glatte Textierung zu, man muß dabei freilich gelegentliche Pendelbässe mit in Kauf nehmen, aber vielleicht fand die Zeit gerade an der Nachahmung instrumentaler Klänge durch die Stimme Gefallen. Man denke an die Imitationen der Glocken, die vorher erwähnten Hoketusbässe u. s. w. Jedenfalls darf man nicht vom modernen Standpunkt aus diese Musik beurteilen wollen.

Die Komposition der Frottole ging wohl gewöhnlich in der Weise vor sich, daß Canto und Basso zuerst erfunden und dann die Mittelstimmen eingefügt wurden. Das Beispiel Nr. 2 sieht ganz darnach aus. Wie man sich aber auch zu dem Satzgefüge der Frottole stellen mag, die tiefe Kluft, die diese Kunst von dem Madrigal des Trecento scheidet, kann niemandem verborgen bleiben. Zieht man vergleichsweise noch die durchimitierten Anfänge verschiedener Frottole heran — Riemann gibt davon ein orientierendes Beispiel in seinem Handbuch der Musikgeschichte II, 1 S. 354)— so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Bestreben der Frottolisten auf Vokalisierung des Stimmkomplexes gerichtet war, unter Berücksichtigung aller ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten der formalen Elemente des Gedichtes: Metrum, Reim, Wortakzente, Zäsuren und Verstempo. Auf diesen Errungenschaften beruht der gewaltige Fortschritt, den die Frottolisten über das alte Madrigal hinaus taten, hierauf beruht die historische Bedeutung der Frottole. Die Frottola ist das Verbindungsglied zwischen dem Madrigal des Trecento und dem Madrigal des 16. Jahrhunderts. Und mit einem Gefühl der inneren Befriedigung möchte ich meine Ausführungen mit demselben Satz schließen, den ich vor vierzig Jahren niederschrieb: Manches, was als Keim in der Frottola lag, tritt im Madrigal als reife Frucht hervor.

Die Texte zu der Musikbeilage

I.
Kein weiterer Text.

II.

Str. 2 Ditili che chiascun giorno
Di sua absentia noto o conto,
E costei del suo ritorno
Per mio mal piu non fa conto.
Tal dolor me sopra gionto,
Chel gran spasmo hor maccora,
Ne mi par mai veder l'hora
Che costei con li occhi miri.
Ite caldi ....

Str. 3 Che sara se lei non viene,
Crescereti per un cento,
O mia dolce havuta speme,
Mutarassi in dopio stento
La cagion del mal chio sento.
Per mio danno hor troppo intendo,
Chel me par come comprendo
Del tornar chel tempo spiri.
Ite caldi ....

III.

Str. 2 Io son l'ombra poverella
D'un che morto sol per fede
Chal suo dio va tapinella
Per haver qualche mercede,
Poi che a morte se concede
Questo di pace e conforto.
Deh per ....

Str. 3 De profundis te clamavi
Donna exaudi mie parole
Tempo hormai che me ne chavi
E ragion anchora el vole
Chozi e il di nel qual se sole
Dar riposo a ciascun morto.
Deh per ....

Str. 4 No sia alcun pero che stima
Se ben par chio muti lóco,
Che no sia dov'era prima
E che a me se extingua el foco,
Per che abruscio in ogni loco
E l'inferno meco porto.
Deh per ....

Str. 5 Chi me vede hozi per via
Iuraria che anchor sia vivo,
Ma chi sa la doglia mia,
Dira lui che piu non vivo,
Ma cussi de vita privo
Cerco anchor qualque conforto.
Deh per ....

IV.

Str. 2 Nel mirarte li toi sguardi
Son ad altra parte intenti,
Nel parlarte a ben chio tardi
La mia voce par non senti,
Hor se i cieli son contenti
Chio te deggio ognhor seguire.
Dime un pocho ....

V.

Str. 2 Sel mio foco che sepolto,
E mia fe non te palesa,
Guarda el biancho e nero volto
Che vedrai la fiamma accesa.
Non chiamo altro a mia diffesa
Che la bella e biancha mano.
Quella bella ....

Str. 3 Miser me che gli occhi apersi
Per mirar tanta vagezza,
Che di e notte stan sumersi
In un mar di grande asprezza.
Pur mio cor non altro aprezza
Che la bella e biancha mano.
Quella bella ....

Str. 4 Ma dapoi che amor ma gionto
Cum suoi inganni a un si bel nodo,
Benedico hora e il ponto
Che mi spinse ove mi godo,
E sio mor morendo io lodo
Quella bella e biancha mano.
Quella bella ....

VI.

Str. 2 Verra tempo che fortuna
Condura mie velle in porto,
Se hor patisco pena alcuna
Gia per questo io non son morto.
El dolor chio pato a torto
Fia scoperto a tempo e loco,
Se ben hor non scopro el foco.

Str. 3 Ben seria nato infelice
A star sempre in questo stato,
Se la sorte hor me desdice
Anchor spero esser beato,
E il martir mio dispietato
Fia scoperto usw.

Str. 4 Doppo laspra e ria tempesta
Sol tornar el ciel iocondo,
Se mia vita iace mesta,
Non staro sempre al profondo.
El mio mal che e solo al mondo
Fia scoperto usw.

Str. 5 L'invisibil mio cordoglio
Che ad ognhor mi sparte el core
Dir mi fa quel che non soglio,
Questo advien per troppo amore.
Hor non piu chel gran dolore
Fia scoperto usw.

Zur venezianischen Oper

Von

Adolf Sandberger

„La serenissima e bellissima città di Venezia si è ingolfata primieramente in moltitudine di esse e splendendovi tesori in chiamare à rappresentarvi i migliori Musici d'Italia, i più saggi Maestri di Capella, i più Ingegnosi Architetti & i più addrottinati Maestri di ballo, ha invitato tutto il Mondo in quella Patria ad ammirarne gli stupori . . ."

Es ist ein Napolitaner, der in dieser Weise den Ruhm der venezianischen Oper verkündet, der Dichter, Librettist und Theaterschriftsteller Andrea Perucci[1]); und er tut es zu einer Zeit, da in seiner eigenen Heimatstadt eine neue Schule in vollem Aufblühen begriffen ist, berufen, die venezianische Hegemonie zu übernehmen. Das ist gewiß eines der stärksten Zeugnisse für den Zauber, der zu Ende des 17. Jahrhunderts von Venedigs Opernwesen immer noch ausging.

Seltsam, daß gerade die italienischen Musikgelehrten und Literarhistoriker — etwa Belloni ausgenommen — sich mit dieser bedeutsamen Erscheinung seit Caffi, Molmenti und Wiel so wenig mehr beschäftigt haben. Und Wiel selbst, der an der Quelle saß, hat es bei seinen bibliographischen Arbeiten und gelegentlichen kleineren Studien, wie dem Cavalli-Aufsatz (Musical antiquary 1912), bewenden lassen; ritterlich anerkannte er die Überlegenheit seines deutschen Freundes Hermann Kretzschmar in der ganzen Durchdringung des Problems und überließ ihm selbstlos und wohl auch etwas bequem die gesammelten Materialien, aus denen Kretzschmar dann die bekannten Aufsätze dieses Jahrbuchs: „Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper" (Jahrgang 1908[2]), 1910 und 1911) in Ergänzung seiner bahnbrechenden Studie in der Vierteljahrsschrift von 1892: „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis" sowie die einschlägigen Bemerkungen im „Handbuch der Geschichte der Oper"[3]) geformt hat.

Aber auch die deutsche Forschung nach Kretzschmar hat den Gegenstand trotz dankenswerter Beiträge von Goldschmidt, Heuß, Leichtentritt u. a. nicht entfernt in dem Maße gefördert, wie er es um seiner allgemeinen Wichtigkeit wie im besonderen um der Bedeutung für die Geschichte der Oper in Deutschland willen verdient. Noch das Meiste haben dabei die österreichischen Denkmäler und Beihefte mit ihren Veröffentlichungen zu Monteverdi, Cavalli (Wellesz), Cesti, Draghi usw. geleistet; auch Aberts Pallavicini-Band (D. d. T. I. Folge, Bd. 55) lieferte willkommenes Material. In Frankreich endlich hat Prunières den Gegenstand wiederholt, insbesondere in seinen Büchern „L'opéra italien en

[1]) Dell' arte rappresentativa premeditata ed all' improviso. Parti due. In Napoli 1699. Nella nuova Stampa di Mich. Luigi Mutio. I. S. 52.

[2]) Auch Gesammelte Aufsätze II, 343 ff. abgedruckt. — [3]) Leipzig, 1919.

France avant Benserade et Lully" (1914) sowie „Monteverdi" (1924) gestreift und Louis Schneider 1921 seinerseits eine größere Monteverdi-Biographie vorgelegt.

Aber wie viel bleibt noch zu tun übrig! Über Cavallis Lebenswerk läßt sich aus der vorhandenen Literatur noch immer kein erschöpfendes Bild gewinnen; vor allem fehlt Klarheit darüber, wie denn der allgemeine, auf Vermelodisierung des Musikdramas ausgehende Zug der Zeit sich auch bei ihm, dem geborenen Dramatiker, auswirkt. Cestis Innsbrucker Periode ist noch eine wahre terra incognita; und doch besitzt das Tiroler ehemalige Statthaltereiarchiv über diesen Meister eine Fülle archivalischen Materials[1]), aus dem wir über seine Wirksamkeit unter den Erzherzögen Karl Ferdinand (1646—1663) und Sigmund Franz (1663—65), über seine Dienstaufgaben, Gehaltsverhältnisse, Grundbesitz usw. erfreulich unterrichtet werden. Auch die Frage, inwiefern Cesti überhaupt der venezianischen Schule zuzurechnen ist, bedarf erneuter, gründlicher Prüfung. Was leistet ferner die bisherige Literatur hinsichtlich wirklich nennenswerter Aufschlüsse über die Opern der beiden Ziani, Legrenzis, Pollarolos usw. usw., was überhaupt zur einigermaßen ausreichenden Würdigung des sich nun in Venedig vollziehenden Übergangs vom Musikdrama zur Oper? Welch' irrige Anschauungen herrschen trotz Dents Buch noch über die Opern des jungen Scarlatti! Und doch liegt in der Bibliothek von San Marco mit ihren bedeutenden Schätzen, insbesondere der Codici Contariniani, und in anderen italienischen, deutschen usw. Bibliotheken immerhin so viel Material, daß diese Zeit des Übergangs von der venezianischen zur neapolitanischen Vorherrschaft mit leidlicher Sicherheit erschlossen werden könnte.

Gerade heute hat die Beschäftigung mit dieser Welt und dem sich aus ihr ergebenden Fragenkomplex einen besonderen Reiz. Denn ein Teil unserer zeitgenössischen Opernkomponisten schlägt wieder just denselben Weg ein, den die Venezianer nach Monteverdi und Cavalli beschritten haben. Mit Wagner war die Entwicklung Drama — Oper — Drama nach rund 250 Jahren der Grundtendenz nach wieder zum Anfang zurückgekehrt; der alte Konflikt zwischen Recitation und Gesang schien endlich geschlichtet, ein modus vivendi, ein festes System war gefunden. Aber während wir glaubten, daß das Musikdrama nun nicht mehr zu verdrängen sein werde, begann schon wieder das ewige Gesetz des *πάντα ῥεῖ* seine Wirkung geltend zu machen. Ich spreche nicht von jenen, die Wagners unsterblichem Werk von Anfang mit Skepsis begegneten, seine dramatische Bedeutung leugneten wie Weltrich, seine ganze Großheit verkannten wie Hanslick, sein Ethos verdächtigten wie der spätere Nietzsche[2]) und seine

---

[1]) Ich lege eine Anzahl Dokumente vor in dem soeben im Erscheinen begriffenen Aufsatz „Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik, insbesondere zu M. A. Cesti. Mit einem Anhang über Cestis Innsbrucker Aufenthalt." Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av Tobias Norlind, Stockholm 1925, Häft 3—4 und ff.

[2]) Schon August 1886 in Sils-Maria warnte mich Einundzwanzigjährigen, der ich eben begeistert von Bayreuth kam, Nietzsche wohlmeinend vor „dem alten Zauberer". Der „Fall Wagner" erschien erst zwei Jahre später; mit dem „Versuch einer Selbstkritik" zur „Geburt der Tragödie" (Werke I, 1 S. 1 ff.) war Nietzsche damals gerade beschäftigt. (Die innere Abkehr des Dichterphilosophen vom Bayreuther Meister war bekanntlich schon etwa seit 1876 erfolgt).

Schüler, indem sie die Wirkung dieser Kunst mit Rausch, Narkotisierung und Hypnose in Vergleich setzten. Vielmehr denke ich an jene, welche bescheidentlich meinten, daß um des Wagnerschen Musikdramas halber nicht alle anderen Versuche unterbleiben müßten, daß die Möglichkeit einer Lösung des Problems auch bei Wahrung des vernünftigen dramatischen Grundprinzips eine unbeschränkte sei, daß mit dem Erscheinen immer wieder neuer künstlerischer Individuen, die die Natur bald sparsamer, bald reichlicher, bald besser, bald schlechter organisiert, aber in bisher unaufhörlicher Folge hervorbringt, auch immer wieder neue Anläufe sich notwendig ergeben müssen, Drama und Musik auf eine neue individuelle Art in Beziehung zu setzen.

Schon in Florenz negierte bekanntlich die Praxis die starren Forderungen der Theorie und bestand auf den kleinen Chören der Dafne und Euridice; in Rom sprach man bereits 1626 vom „tedio del recitativo". Mazzocchi schrieb weitausholende Chorsätze und auch schon recht melodische Einzelgesänge. In römischem Nährboden wurzelt dann auch Cestis unvergleichliche melodische Begabung, die durch die Tatsache ihres Vorhandenseins allein schon richtungverändernd wirkte, und 1665 erfahren wir aus dem bekannten Brief P. A. Zianis, daß man der langen Soliloquien überdrüssig ist; 1667 beschwert sich der Sänger Coresi über das lange Gerede, die „gran dicerie" seiner Rolle in der Oper Meraspe. Damals mehrt auch der ältere Cavalli († 1676) die Gesangsnummern, St. Didier konstatiert Anfang der siebziger Jahre, daß die chansonettes „reveillent l'attention" und unter Pallavicini und Pollarolo sind Opern mit 50—60 Arien bereits keine Seltenheit mehr. Die „Nummernoper", der Mazzocchi durch Anlegung seiner Stückeverzeichnisse 1626 bereits den Weg gezeigt hatte, ist auf dem Marsch[1]).

Wie hier nach Monteverdi wurde unmittelbar nach Wagner das strenge dramatische Prinzip auf mancherlei Weise durchbrochen; die vielgeschmähte nach-Wagnersche Oper, die so wenige genauer kennen, zeigt sich dabei, weder was Potenz der melodischen, harmonischen usw. Erfindung, noch was Stellungnahme zu Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks und zu seinem Motivsystem, noch insbesondere, was vielseitigen Formsinn angeht, so arm, als man ihr gemeinhin nachsagt; und mit Strauß' „Ariadne" vollzieht sich eine Annäherung wieder an die Oper — ohne das Drama preiszugeben —, die für jeden, der überhaupt Formgefühl besitzt, von starkem Interesse und Reiz sein muß. Weiter ist sowohl in der „Ariadne" als in der „Frau ohne Schatten" und im „Intermezzo" etwas hervorgeholt, was die venezianische Oper, was Cesti und Steffani erschlossen hatten, obwohl Strauß wahrscheinlich nie eine Cestische oder Steffanische Partitur gesehen hat: das Kammerorchester, dessen sich Strauß ja auch in einzelnen Partien des „Rosenkavalier" bediente, und das soeben in der Oper „das verfehmte Lachen" auch Strauß' Freund Cortolezis mit Glück zur Anwendung gebracht hat. Auch der stete Wechsel von ernsten und heiteren Szenen, den Hoffmannsthal in der „Ariadne" einführte und den auch Strauß' zunächst zu erwartendes dramatisches Werk „Die ägyptische Helena" aufweisen wird, geht parallel mit der bekannten Übung der venezianischen Libretti. Weiter ist für die Gegen-

[1]) Hugo Riemann freilich dachte über die Entwicklung anders. Vergl. Handbuch der Musikgeschichte II/2 (Leipzig 1912), S. 412.

wart bedeutungsvoll die Wiedereinführung des Klaviers ins Orchester und die nachdrücklichen Hinweise Straußens im Vorwort des Intermezzo auf das von uns allen seit Jahr und Tag gefühlte Bedürfnis, daß der Sänger nicht weiter „zum bloßen Mundöffner degradiert", das Orchester „von sinfonischer Überflutung befreit" und das Textwort wieder verständlich gemacht werden solle — wie es in der alten Oper verständlich war, ohne daß z. B. bei Cesti die Instrumentalbegleitung, von der Art und Kunst des Bc-Interpreten ganz abgesehen, unbedeutend und reizlos gestaltet gewesen wäre.

* * *

Neue Studien zur venezianischen Oper werden billig mit den Operndichtungen und -dichtern beginnen dürfen. In einem Aufsatz „Zur Würdigung Ventura Terzagos" [1]) habe ich dies Thema bereits aufgenommen. Im Nachfolgenden soll ein weiterer Beitrag dazu geliefert werden, dem zweckmäßig einige bereits in der ebengenannten Arbeit gemachte Ausführungen voranzustellen sind. Nach den ersten Versuchen mit der Mischung des komischen und pathetischen Stils (1619 in Matthei-Landis Morte d'Orfeo) und mit dem Verkleidungsmotiv (1625 in Rossis Erminia) hatte das italienische Libretto die Wendung genommen zu dem insbesondere durch Kretzschmars Charakteristik bekannt gewordenen Typus der galanten Staatsaktion mit ihren Verkleidungen, Verwicklungen und komischen Episoden. Ferraris Scarabea, die governatrice der Zauberin Artusia (in La maga fulminata, 1638), geht all' den mehr oder minder komischen Dienerinnen, Ammen, kupplerischen und grotesk-verliebten alten Weibern, Bedienten, Soldaten usw. voran, welche den Hilaredo de Greci vertreten sollten [2]). Und auch Giov. Busenello, der vornehmste der venezianer Poeten, der in seiner Incoronazione di Poppea bewiesen hat, daß er eine Handlung zielbewußt und einheitlich zu führen verstand, verrät bereits in Gli Amori d'Apollo e di Dafne (1640) einige Zuneigung zu komplizierteren Verwicklungen, zur „duplicità d'amori", welche „episodij intrecciati" bewirkt; und er meint von ihnen: „non disfanno l'vnità, ma l'adornano".

Obwohl schon 1706 Muratori darauf hingewiesen hat [3]), ist in neuerer Zeit fast ausnahmslos übersehen worden, auf welche Einwirkungen der bereits in Rom vorbereitete Wandel der Anschauung im italienischen Libretto vorzüglich zurückzuführen ist: jene des spanischen Dramas. Der Vergleich der venezianer Opernbücher mit Stücken von Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso da Molina, Calderon usw. läßt über diese Tatsache keinen Zweifel. Es wäre auch nicht einzusehen, warum gerade die damalige maßgebende italienische Operndichtung sich hätte einer Bewegung widersetzen sollen und können, welche die italienische Tragödie und Komödie des seicento mit Macht ergriffen hatte; übrigens betätigten sich einzelne Dichter, z. B. Sbarra, Cicognini und Castoreo ja gleicherweise auf dem Gebiet des gesprochenen wie des gesungenen Dramas.

[1]) Neue Musikzeitung 1923, S. 134 ff.
[2]) So Strozzi 1639 in der Vorrede der Delia.
[3]) Della perfetta poesia, Mantua 1706, Bd. II S. 63.

Auf spanische Einflüsse im Wortdrama haben Bartolomei, Quadrio, Riccoboni, Klein, Ciampi, Prölß, Lisoni, Belloni u. a. längst hingewiesen. Belloni[1]) beklagt den Mangel eines guten Buches über diese „intimi rapporti che il teatro italiano ebbe con lo spagnuolo nel seicento". In der Literaturgeschichte von Wiese und Percopo[2]) wird freilich die Ansicht vertreten, die italienischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts hätten das spanische Theater wenig gekannt; aber der Befund wie im Drama so im Libretto spricht gegen diese Anschauung.

Die Einfallstore für die spanische Kunst waren Neapel und Mailand; insbesondere Neapel, wohin der Vizekönig Pietro Fernando de Castro, selbst Dichter, zahlreiche Poeten aus der spanischen Heimat berufen hatte[3]). Aber auch in Rom gastierten schon früh spanische Schauspieler, ein Umstand der die späteren spanischen Anklänge auch in den Dichtungen des Kardinals und Papstes Rospigliosi vorbereitet haben mag. Der wichtigste Vertreter der hispanisierenden Elemente im Wortdrama ist wohl Andrea Cicognini. An ihm lassen sich die charakteristischen Kennzeichen der Übernahme anschaulich studieren[4]).

Noch mehr als im Wortdrama bleiben im italienischen Libretto die Dichter hinter dem spanischen Vorbild zurück. Die Lebenswärme und Lebenswahrheit der Spanier, ihre Phantasie, Mannigfaltigkeit, Frische, Feinheit, Tiefe, Kultur, Charakterzeichnung usw. darf man im allgemeinen nicht hinter unseren Opernbüchern suchen[5]). Der Geschmack des italienischen Publikums war ein dekadenter, und ihm dienten die Librettisten. „Non ho avuto altra mira che il genio del popolo", schreibt Nolfi in der Vorrede seines „Bellerofonte" (1645). Auch die spanische Sittenschilderung ließen naturgemäß die Venezianer um des heimischen „genio del popolo" halber vielfach fallen. Mit den Konflikten des Ehrenkodex, dem Lieblingsthema und Hauptgegenstand der spanischen Poeten, durften die Italiener nur ausnahmsweise aufwarten. Nur in Dingen, wo sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen beider Länder berühren, herrscht größere Übereinstimmung. Die der Frau auch in Italien auferlegte Zurückhaltung und gehemmte Bewegungsfreiheit, wenn sie auch mit der Eingeschlossenheit in Spanien nicht zu vergleichen ist,

[1]) Il seicento. Storia letteraria d'Italia, scritta da una società de' Professori. Milano, Vallardi. Vol. VII S. 289.

[2]) 1899 S. 428.

[3]) Belloni, a. a. O. S. 289. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Frankfurt a. M. 1854, Bd. II, S. 679 (1621—1623).

[4]) Vergl. Grashey, L. G. A. Cicogninis Leben und Werke. Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, herausgegeben von H. Bergmann und I. Schick, Leipzig 1909, wo auch die älteren Spezialstudien über Cicognini (Lisoni, Negri) herangezogen sind. Leider hat sich Verf. die Ansicht von Napoli-Signorelli angeeignet, in den Librettis Cicogninis sei die dramatische Wirkung Nebensache. Andere hispanisierende italienische Dramatiker des 17. Jahrhunderts (Borghini, Odi, Pasca, Tauro, Colaro usw.) vergl. Schack, a. a. O. III, 441. Zweifellos einer der wichtigsten Momente in der Geschichte dieser Herübernahme spanischen dichterischen Gutes durch die Italiener ist für die Oper die Überführung des Don Juan-Stoffes durch Cicognini und Giliberti. Übrigens geht auch der dritte Akt von Beaumarchais' Figaro auf Calderon zurück; s. Schack, a. a. O. III, 448.

[5]) Anderer Ansicht ist Riccoboni, Histoire du théatre italien . . . . S. 57: „Depuis l'an 1600 jusqu'en 1700 le Théatre Italien perdit infiniment par les mauvaises Comedies & les Tragi-Comedies Espagnoles . . ." [!]

begründet hier wie dort die Verführungsgeschichten, wie sie z. B. auf unserem Felde im Faustinischen „Egisto“ vorgeführt werden. Ebenso sind brutale Vergewaltigungsversuche und -szenen beiden Literaturen gemeinsam; die fragliche Szene zwischen Ismeno und Elisa in Minatos Mutio Scävola findet im spanischen Drama zahlreiche Parallelen. Auch Ausbrüche von Mordlust und Szenen, welche die Blutrache verherrlichen, sind kraft ähnlicher Voraussetzungen hier wie dort beliebt. Das wilde Blutvergießen in Aurelis „Fortune di Rodope“ (1657) weist unverkennbar auf Virues [1]) zurück; auch aufregende, plötzliche Wendungen der Handlung, wie in Noris' „Zenobia“ der Sturz Timolaos vom Turm ins Meer, finden sich gleicherweise bei den Spaniern. In Lope de Vegas „El mayor imposible“ beantwortet die Königin die Frage nach der größten Unmöglichkeit mit der Feststellung: „Das Unmöglichste ist, ein Weib zu hüten.“ Dieser Ausspruch kehrt wieder in Noris' „Bassiano, ovvero il maggior impossibile“ (1682) und wird auch nach den Regeln der spanischen Technik hervorgekehrt in der Schlußmoral (Akt III, Sz. 16, Euristeo):

„E al fin si vegga
Che il maggior impossibile nel mondo
Ristretta in sottil gonna
E'il custodir la Donna.“

Im übrigen sind es vor allem drei Punkte, in denen die Venezianer dem spanischen Drama verpflichtet erscheinen: in der Entlehnung bestimmter Motive und Einzelheiten, in der spezifischen Kompliziertheit und Verkünstelung der Intrige und der Verwicklungen; und wohl auch in der nun zur Regel werdenden Verquickung des Ernsten mit dem Heiteren. Der Prunk der Maschinerie in Venedig dürfte hingegen mehr mit den alten italienischen Intermedien und heimischen Momarie [2]), als mit den unter Philipp II. in Spanien platzgreifenden Neuerungen [3]) auf diesem Gebiet zusammenhängen.

Was den ersten Punkt angeht, so hat insbesondere das für die venezianische Oper so charakteristische Verkleidungswesen sein Vorbild im spanischen Drama. Wer auch nur wenige Stücke von Lope de Vega, Tirso da Molina, Calderon usw. kennen lernt, sieht, wie beliebt bei diesen Poeten die Verkleidungen und sonstigen Verschleierungen des Personalstandes, Namensveränderungen, Kinderunterschiebungen und dergl. im allgemeinen sind. Aber auch die besondere Fassung findet sich bei den Venezianern wieder. In Lope de Ruedas „Comedia de los engaños“ (vor 1565) tritt die von ihrem Geliebten verlassene Lelia in Verkleidung eines Pagen in den Dienst des Ungetreuen, um ihn von seiner neuen Liebe zu Clavela abzubringen. In Lope de Vegas „Serrana de Tormes“ und „Donayres de Màtico“ [4]), in Tirso da Molinas „Don Gil de las calzas verdes“, der soeben in Braunfels wieder einen Komponisten gefunden hat, in desselben Dichters „El amor medico“, „La huerta de Juan Fernandez“, „Escarmientos para al cuerdo“ und einer ganzen Reihe anderer spanischen Dramen

[1]) Schack, a. a. O. I, 294.
[2]) Belloni, a. a. O. S. 322.
[3]) Schack, a. a. O. II S. 192; III S. 15.
[4]) Schack II, 248.

und Komödien (z. B. bei Luis de Belmonte) erscheinen Mädchen in männlicher Kleidung. Im Don Gil steckt sich eine Verlassene in diese Gewandung, um dem Ungetreuen nachzuspüren. In Apollonio-Cestis „Dori“, in „La Costanza di Rosmonda“ von Aureli-Rovettino und einer ganzen Reihe weiterer venezianischer Opern kehrt so oder so das Motiv des verkleideten Mädchens wieder. Beliebt ist auch die Verkleidung des Liebhabers als Gärtner, der im Hause der Geliebten Aufnahme findet. Lope de Vega verwertet dies Motiv in „Non son todos ruiseñores“, Tirso da Molina in „La Villana de la Sagra“. Letzteres Stück erschien 1634; 1642 macht sich Melosio im Libretto von „Sidonio und Dorisbe“ die Errungenschaft bereits zunutze. Der Liebhaber mit zwei Geliebten aus Lope de Vegas „Dorotea“ kehrt in Cicogninis „Jason“ wieder. Von sonstigen übereinstimmenden Einzelheiten sind zu nennen: die willkürliche Behandlung der geschichtlichen Charaktere, die Vernachlässigung der aristotelischen Einheiten, die Häufung des Personenapparates, die quodlibetartige Aneinanderreihung der Szenen, in der Lope de Vega wie die Venezianer gleicherweise exzellieren. Auch die Verkünstelung der a partes, welche die Italiener freilich schon aus Seneca kennen konnten, wird zusammen mit den übrigen Entlehnungen wohl eher den Spaniern zuzuschreiben sein; Calderon z. B. liebt „durch eine längere Zeilenreihe hindurch die a partes Vers für Vers in zwei Hälften zu brechen“.[1]) Auch heben die Italiener gerne genau wie die Spanier Titel und Tendenz des Stückes an hervorragender Stelle im Drama mit nachdrücklichem Hinweis hervor. So Noris, wie wir oben sahen, im „Bassiano“, Aureli am Schlusse von „L'Antigona delusa d'Alceste“:

„Per voler d'empie stelle
Antigona da Alceste hoggi delusa“;

Sbarra am Ende von „Alessandro il grande, vincitor de se stesso“ (1651):

„Voglio vincer me stesso“; u. s. f.

Auch daß die Verquickung des Ernsten mit dem Heiteren nunmehr Regel wurde — um zunächst auf diesen Punkt einzugehen —, ist auf das spanische Drama zurückzuführen. In seinen „Tablas poeticas“ vom Jahre 1616 tadelt Francisco Cascales seine spanischen Landsleute wegen dieser bereits allgemein beliebten Vermischung und verweist auf das Ausland, das sich vor solchen Fehlern bewahre. Mit Recht bemerkt Schack, französische Stücke könne Cascales dabei nicht im Auge haben, sondern er meine die Italiener, die Trissino, Rucellai, Speroni, Ariost, Macchiavelli, Lasca, Cecchi usw. Daß Shakespeare bei den venezianer Opernbüchern mit in Rücksicht zu ziehen sei, dafür habe ich trotz sorgfältiger Beobachtung bis jetzt wenigstens keinerlei Anzeichen gefunden. Wenn auch die Mischung der ernsten und komischen Elemente im italienischen Musikdrama gerade kurz nach der Zeit in Rom beginnt (mit Landis Morte d'Orfeo und S. Alessio, wie bereits erwähnt), da die spanischen Komödianten in der Ewigen Stadt Beifall gefunden hatten, ist dies wohl sicher nicht zufällig. Und in Rom werden dann auch spanische Stücke in extenso zum Opernlibretto umgedichtet (wie „Dal mal il bene“), ein Verfahren, das in Venedig nur ganz ausnahmsweise geübt wird. Der Grazioso und die Graziosa taten es den Römern an, die Mi-

[1]) Prölß, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst, I, 368.

schung des Seneca mit Terenz, wie Lope de Vega 1609 in seiner Arte nuevo sagt, die ergötzende Mannigfaltigkeit, für die uns „die Natur, die eben durch solche Mannigfaltigkeit schön ist, hierin ein gutes Beispiel gibt“[1]). Wenn dabei die Italiener bzw. Venezianer mit ihren komischen Gegenspielern dann zumeist auch nicht entfernt die Feinheit der Spanier erreichten, so mag das wieder am lokalen „genio del popolo“, auch an Einflüssen der robusteren commedia dell' arte liegen; die Spanier tragen keine Schuld daran.

Endlich fanden die Venezianer den wichtigsten Faktor ihrer dramatischen Technik, die Kunst der Verwicklungen, bei den Spaniern auf der allerhöchsten Stufe. Von den Italienern des 16. Jahrhunderts belehrt, bildeten die spanischen Dichter Verwicklung und Intrigenspiel zu höchster und glänzendster Virtuosität mit großer Originalität heraus. Eine wichtige Stufe war schon die Maßnahme Lope de Vegas, das bereits vorhandene Raffinement der Technik dadurch weiter zu steigern, daß er die Lösung des Knotens in die letzte Szene seiner Stücke verlegte; so konnte er bis zum Schluß sein Werk „mit immer neuen Motiven der Entwicklung überladen“[2]). Bei Calderon ist dann diese ganze Tendenz aufs höchste getrieben. „Wollte man an einem Beispiel zeigen“, sagt Schack[3]), „wie weit die spanische Komödie in der Kunst der Verwicklung alles hinter sich läßt, was von den Dichtern anderer Nationen in dieser Hinsicht geleistet worden, so dürfte sich . . Calderons ‚El escondido y la tapada‘ . . vorzüglich dazu eignen“; . . „es zeigt das eminente Talent des Verfassers, die Handlung stets neu zu wenden, das Interesse beständig in Gährung zu erhalten und dem Zuschauer dergestalt voranzueilen, daß ihm der behendeste Scharfsinn kaum zu folgen vermag, im glänzendsten Lichte.“ Beispiele komplizierter, manchmal ganz ungemein komplizierter Verwicklungen bietet nun, nach einer kurzen vorbereitenden Zeit und gewisse Ausnahmen beiseite gelassen, jeder venezianische Text. Am nächsten kommt dabei, insbesondere wenn er seinen guten Tag hat, Aureli der spanischen Technik. Im allgemeinen aber zeigt sich gerade hier der ungeheure Abstand zwischen spanischem und italienischem Können. Es ist nicht unnützlich, hier an das falsche Bild zu erinnern, das sich Gervinus über diese spanisch-italienischen Beziehungen gemacht hat, und das neuerlich anscheinend gänzlich in Vergessenheit geraten ist[4]). Gervinus zeigt nämlich für die hervorragenden Qualitäten des spanischen Dramas gar keinen Blick; er will vielmehr in ihm nur Unnatur feststellen, sieht in ihm einen „Hohlspiegel, der die verschiedensten Stoffe der ältesten und neuesten, heimischen und fremden Geschichte und Sage in völlig gleicher Weise verzerrte“, und erblickt nun in den italienischen Librettis dieselbe Abenteuerlichkeit, dieselbe Verschrobenheit der Menschennatur, dieselben Anachronismen usw. Damit redet er an der Sache vorbei. Doch war immerhin einmal gesagt worden, daß zwischen dem italienischen Libretto des 17. Jahrhunderts und dem spanischen Drama überhaupt stärkere Zusammenhänge bestehen. Was die Spanier den Venezianern

---

[1]) Schack, a. a. O. II, 220.

[2]) Prölß, a. a. O. S. 279.

[3]) A. a. O. III, 243.

[4]) Händel und Shakespeare, Leipzig 1858, S. 354 ff.

mit ihrer stupenden Verwicklungstechnik darboten, war letzten Endes, wie oben angedeutet, die Zurückerstattung ursprünglich italienischen Gutes auf einer neuen Stufe höchster Entwicklung. Die Geschichte dieser Verwicklungstechnik nun noch etwas weiter zurück zu verfolgen, wäre nicht ohne Reiz; aber ich müßte besorgen, damit den mir zur Verfügung gestellten Raum erheblich zu überschreiten.

Zunächst schien sich der Einbürgerung einer neuen Technik bei den venezianischen Dichtern noch ein Hindernis entgegenzustellen, nämlich die traditionelle Rücksicht auf die Poetik des Aristoteles, mit deren Lehren, insbesondere wie man sie damals interpretierte, sich die neuen Versuche auf Schritt und Tritt in Widerspruch befanden.

Als Anwalt der Tradition begegnet uns Frusconi, der, vielleicht durch Busenello [1]) gereizt, in der Vorrede [2]) zu seinem bekanntlich von Cavalli komponierten „L'amore inamorato" wider die modernen „regole del cappriccio e della passione" angeht. „Questa favola", versichert er, „ha tutte le buone regole insegnate da' Maestri; che termina col giro d'vn giorno ò poco più; ch' è vn' attione sola: che non ha accidente, che sia incompatibile; e che non trauia punto dal costume. Ma stimo poca prudenza il prendersi briga per difendere vna cosa trascurata anche degli stessi Autori." Aber er findet wenig Gegenliebe. Auf dem Fuße [3]) antwortet ihm 1642 Nolfi im Bellerofonte (komponiert von Sacrati): „Tu perdi il tempo, ò Lettore, se con la Poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gl'errori di quest' Opera, perch'io confesso à la libera, che nel comporla non ho voluto osseruare altri precetti, che i sentimenti dell' inuentore de gli apparati, ne hò havuto altra mira, che il genio di quel popolo, à cui s'ha ella da rappresentare. Questo è vn genere di Poema, che ritornato alla primiera natura del Drama quanto al canto, ma ridotto quanto al resto, à diuersa coltura, secondo il compiacimento del secolo da gl'ingegni de nostri tempi, non riconosce hoggi più ne Epicarme per Padre, ne Sicilia per patria, ne Aristotele per Legislatore. Tutte l'vsanze si mutano e piaccino le nouità anco deprauate, disselo Scaligeto in proposito dell' Anfitruone di Plauto. S'hoggi viuessero i Crati, gl'Aristofani, i Terentij cangerebbero forse pensiero." Diese Musik mußte den Ohren der Venezianer lieblich klingen; auch Badoaro schwört in seinem Ulisse errante (1644; komponiert von Sacrati) zur neuen Fahne: „Chi vuol sottoscriuere in tutte le cose questa legge, lo faccia; io per me la chiamo vna ragione

[1]) Argomento der Dido (1641): „Quest' opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole; ma all' usanza spagnola rappresentata gl'anni e non le hore." Kretzschmar, a. a. O. S. 20. Auch 1646 kam Busenello (in La Prosperità infelice di Giulio Cesare, die er übrigens ausgesprochen nach dem Vorbild Senecas fünfaktig gestaltete) auf die Sache zurück: „E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue sodisfatione in Plenilunio, e si contenti credere, che tanto piace à chi scrive il giusto del proprio genio, quanto forse ad altri il biasimar le cose altrui." Hingegen meinte Bissari (Totila 1648), es sei mit den modernen Erfindungen nicht so weit her, vielmehr „alles schon dagewesen" und begründet seine Ansicht ausführlich mit Zitaten aus den alten Autoren. Vgl. Belloni, a. a. O. S. 325. Die „Irene" Girolamo Frigimelica Robertis (1695, Belloni S. 326) kommt hier nicht in Betracht, da sich um 1700 ja bereits eine Umgestaltung des Librettos vorbereitet.

[2]) Vom 1. Januar 1642.

[3]) Belloni, a. a. O. S. 325 verkennt offenbar die Veranlassung zu Nolfis Ausführungen.

di Stato combattuta dall' interesse e dal Tempo. Infelice Secolo, se l'orme de' passati obligassero il nostro piede ad vn' inalterabile camino ... Feci gia molti anni rappresentare il ritorno d'Ulisse in Patria, Drama cavato in punto da Homero, e raccordato per ottimo da Aristotele nella sua Poetica e pur anco all'hora odij abbaociar qualche cane, ma io non fui però tardo à risentirmene co' sassi alle mani ... Aristotele ne' presenti tempi regolarebbe anch' egli la tua Poetica all' inclinatione del Secolo.“ Sbarra mußte in seinen auch sonst wichtigen Vorbemerkungen zu „Alessandro vincitor de se stesso“ (1651, Musik von Cavalli) vor allem Aristoteles nicht für den Umstand mitverantwortlich machen, daß Helden wie Alexander Arien sängen: „So che l'ariette cantate d'Alessandro e Aristotele si stimeranno contro il decoro di Personaggi si grandi; ma in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale . . . e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente, ma riceuuto con applauso.“ Castoreo erklärt auch im folgenden Jahre in seinem Drama „Eurimene“ Aristoteles für endgültig erledigt: „Le regole dello Stagirita circa il comporre sono del tutto obliate, perchè nel cangiarsi de' Secoli si muttano le forme di vivere; e se Aristotile fosse per scriver la Poetica a nostri tempi, la farebbe di altra maniera.“ Aureli aber schreibt in seinem „Medoro“ (1658 komponiert von Luccio): „So anch 'io le regole d'Aristotile, ma studio quelle d'aggradire al Veneto genio, e di compiacere à chi spende.“

Damit seien diese Mitteilungen zur venezianischen Oper für heute beschlossen; bei anderer Gelegenheit hoffe ich sie weiterzuführen.

Totenschau für das Jahr 1924

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung	Mu = Die Musik
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung	Musa = Musica sacra
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung	NMZ = Neue Musik-Zeitung
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)	NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik
MDO = Musica d'Oggi (Milano)	Or = Das Orchester
MEZ = Musikerziehung	RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona)
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst	Si = Signale
MK = Musiker-Kalender (Hesse-Stern)	St = Die Stimme
MMR = Musical Monthly Record (London)	ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

ACKTÉ, Emmi, finnische Sängerin. † in Helsingfors (78). AMZ 951; Mu XVII, 399.

AGUIRRE, Julian, argentinischer Komponist (55). NZ 601.

ANDRÉ, Ludwig, Musikverleger. † in Offenbach (66). St XVIII, 134.

BACHRICH, Albert, Violinist u. Begründer des Bachrich-Quartetts. AMZ 603.

BALLUFF, Anton, Kammersänger a. D. † 4. Dezember in Stuttgart (78). NMZ 46, 172; AMZ '25, 25; Mu XVII, 399.

BARDAS, Willy, Berliner Pianist, verunglückte tödlich in Neapel. AMZ 751; DTZ XXII, 18; Si 1644.

BECKER, Reinhold, Professor, Komponist. † 14. Dezember in Dresden (82). NMZ 46, 199; DMZ 613; MEZ 240; Mu XVII, 318.

BELLWIDT, Eduard, Gesangspädagoge. † in Frankfurt a. M. AMZ 847; NMZ 46, 148.

BERTÉ, Heinrich, Operettenkomponist. † in Wien. AMZ 623; NZ 526.

BESL, Carl, Dr., Kapellmeister an der Staatsoper. † 29. April in Berlin. Mu XVI, 699; NMZ 45, 151; St XVIII, 69.

BIRGFELD, Rudolf, Musikschriftsteller. † 9. August in Berlin. Si 1282; NZ 527.

BISMA, Elise von, Musikdirigentin. † in Hamburg. AMZ 536.

BLÄTTERMANN, Heinrich, städtischer Musikdirektor. † in Krefeld (72). AMZ 520.

BORNEMANN, Georg, Dr., Mitbegründer des Bach-Museums. † in Eisenach (73). AMZ '25, 45.

BOTTAZZO, Luigi, Organist an der Kathedrale. † 29. Dezember in Padua (79). AMZ '25, 133.

BROGI, Renato, Komponist. † 24. August in Fiesole (57). MDO 290; Mu XVII, 79.

BRUNS, Richard, Kammermusiker. † im August in Dresden (57). Or 168.

BÜRKLIN, Albert, Dr., ehemaliger Generalintendant des Karlsruher Hoftheaters. † in Mannheim. Mu XVI, 939.

BURRIAN, Karl, Kammersänger. † Smichow bei Prag. NMZ 46, 55; AMZ 735; Si 1503; NZ 601.

BUSONI, Ferruccio, Pianist und Komponist. † 27. Juli in Berlin (68). NZ 435; Mu XVI, 887; AMZ 574; DMZ 382; MEZ 137; Si 1223; MDO 264; MMR 257; RMC 243; Anbruch 347; NMZ 46, 91; Musa '25, 34.

CHYALA, Emanuel, Kritiker und Komponist. † 31. Oktober. NZ 734.

DUBOIS, Théodore, Komponist. † 12. Juni in Paris (87). MMR 211; AMZ 520; RMC 158; NZ 403; Mu XVI, 939.

EGLI-KNÜPFER, Marie, Kammersängerin. † 6. August in Bayreuth. AMZ 603; MEZ 138; NMZ 45, 286; NZ 525.

EHRLICH, Rudolf, Violoncellist. † 14. Septbr. in Moskau (58). Mu XVII, 238.

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

EITZ, Carl, Professor, Dr., Gesangspädagoge. † 18. April in Eisleben (76). ZM 621; MEZ 121; NMZ 45, 98; AMZ 297; Mu XVI, 699.

ENGELHARDT, Franz Xaver, Professor, Domkapellmeister. † 14. Juli in Regensburg (65). Musa '25, 59; St XIX, 19; AMZ 567; NMZ 45, 259; Mu XVI, 939.

FAURÉ, Gabriel, Komponist. † 4. November in Paris (80). Mu XVII, 263; MDO 362; AMZ 847; MMR 370; NZ 734.

GAST, Karl, Schulrektor, Mitbegründer und langjähriger Schriftleiter der „Stimme". † 2. Januar in Berlin. St XVIII, 1.

GÖTZE, Eduard Dietrich, Pianist, Kammervirtuose. † 15. November in Weimar. AMZ 911; NMZ 46, 199.

GRIBB, Julius, Gesangspädagoge u. ehemal. Opernsänger. † in Hamburg (55). NZ 601.

GRÜNFELD, Alfred, Pianist und Komponist. † 4. Januar in Wien (72). Mu XVI, 459; AMZ 28; NMZ 45, 26; Si 44.

GUIMERÀ, Angel, Dichter u. Librettist. RMC 186.

HAMMIG, Wilhelm Hermann, Geigenbauer. † 16. November in Berlin (55). AMZ 855; DMZ 613; NZ 734.

HANNIKAINEN, P. J., Komponist. † in Helsingfors (70). AMZ 697; NZ 601.

HAUPT, George, Kantor und Organist von St. Marien. † in Danzig (70). AMZ 536.

HAUPTMANN, Karl, Kapellmeister und Korrepetitor der städtischen Bühnen. † in Graz. AMZ 697.

HELSTED, Gustav, Organist an der Frauenkirche. † in Kopenhagen (67). Mu XVI, 619.

HERBERT, Victor, Cellist und Komponist. † 27. Mai in New York (65). MMR 211; AMZ 504; Mu XVI, 858; Si 1046.

HERBST, Curt, Organist an der St. Georgenkirche. † in Hamburg. AMZ 847.

HERRMANN-RABAUSCH, K., Pianistin. † in München. Mu XVI, 699.

HEYDECKER, Julius, Direktor und Intendant des Stadttheaters. † 1. April in Nordhausen. AMZ 297.

HIELSCHER, Paul, Professor, Musikdirektor der „Singakademie". † in Brieg (60). AMZ 111.

HILDACH, Eugen, Professor, Liederkomponist und Konzertsänger. † 28. Juli im Sanatorium Waldfrieden in Zehlendorf bei Berlin (75). NMZ 45, 259; Si 1224; Mu XVI, 939; St XVIII, 133; MEZ 138.

HOLLÄNDER, Alexis, Prof. Musikpädag., Komponist. † 5. Februar in Berlin (84). AMZ 96; NMZ 45, 26; St XVIII, 43; Mu XVI, 459.

HOYER, Fritz, Komponist, Klavierpädagoge u. Musikkritiker. † in Berlin (76). NZ 662.

JOSÉ, Dr., F. R. G., Professor an der Musikakademie. † 20. März in Dublin (70). MMR 181.

KANZLER, Baron Rudolf, ehem. Lehrer an der Accademia di Santa Cecilia. † 28. Februar in Rom (60). Mu XVI, 619; MDO 102.

KLEIN, Martin, Theaterdirektor, einstiger gefeierter Buffo. † in Berlin (60). Si 1761; AMZ 891.

KLINCKERFUSS, Johanna, Hofpianistin. † 13. Dezember in Stuttgart (70). Mu XVII, 399; NMZ 46, 172; AMZ '25, 25.

KNÜPFER-EGLI, Marie s. Egli.

KÖHLER, Wilhelm, Kirchenmusikdirektor. † 24. Juni in Saalfeld (73). NMZ 45, 238; MEZ 137; St XVIII, 134; NZ 526.

KÖNIG, Karl, Kammermusiker (Fagottist). † 25. Mai in Berlin (67). Or 92.

KRANICH, Friedrich, Obermaschinenmeister des Festspielhauses. † in Bayreuth. Mu XVI, 778.

KREHL, Stephan, Professor, Komponist, Studiendirektor des Konservatoriums. † 8. April in Leipzig (59). NMZ 45, 74; AMZ 261; NZ 250; Mu XVI, 699; MMR 181; Si 602.

KRETZSCHMAR, Hermann, Professor, Dr., Musikgelehrter. † 10. Mai in Groß-Lichterfelde bei Berlin (77). ZM 481; MEZ Nr. 7; AMZ 389; NZ 295; Mu XVI, S. 779; NMZ 45, 171; MG KK 172; St XVIII, 103; Si 788; DTZ XXII, 6.

LABOR, Josef, Pianist, Organist und Komponist. † in Wien (82). Mu XVI, 699; NMZ 45, 151.

LAPEYRA, Josep, Komponist (62). RMC 215.

LEMOINE, Henry Félicien, Musikverleger. † 11. April in Paris. Bibl. de la France Nr. 23.

LEYTHÄUSER, Max, Komponist und Schriftsteller. † in München (71). AMZ 827; Mu XVII, 238.

LJAPUNOFF, Sergei, Komponist. † 9. November in Paris. Mu XVII, 269; AMZ 919; DTZ XXII, 14; MMR 370; NZ 734.

LORENZ, Julius, Musikdirektor. † 1. Oktober in Glogau (61). NMZ 46, 188; NZ 734.

MACHADO, Aug., Direktor des Konservatoriums und Komponist. † in Lissabon (79). RMC 159.

MAHILLON, Victor, Begründer des Brüsseler Musikinstrumentenmuseums. † 17. Juni in Cap Ferrat. MDO 290; Mu XVII, 79.

MAIER, Ludwig Felix, Professor für Orgel an der Akademie der Tonkunst. † in München (58). AMZ 603; NMZ 45, 310; Mu XVII, 79.

MANZOCCHI, Salvatore, A., Gesanglehrer und Komponist. † 22. Februar in Parma (79). MDO 102.

MARÉCHAL, Henri, Komponist. † in Paris (82). MMR 211; RMC 159; Mu XVI, 939.

MARSICK, M. Pierre Joseph, Violinvirtuose. † in Paris (87). NZ 734; Mu XVII, 399.

MASON, Thomas G, Begründer der Klavierfabrik Mason and Risch. † in Toronto (89). MMR 334.

MATTIOLI, Guglielmo, Professor am Liceo musicale. † 6. Mai in Bologna (65). MDO 185; Mu XVI, 779.

MEER, Max ter, Hofopernsänger. † 6. Juli in Augsburg (50). Mu XVI, 938; AMZ 568; Si 1225; NZ 466.

MELLIEN, Anna, Gesangspädagogin. † in Berlin. AMZ 807.

MERIKANTO, Oskar, Komponist und Direktor der Finnischen Oper. † in Helsingfors (55). AMZ 111; Mu XVI, 538.

MICHALEK, Franz, Organist und Lehrer am Konservatorium in Köln. † bei einer Konzertprobe in Düren. NMZ 45, 151.

MITTERER, Ignaz, Domherr und Komponist. † 18. August in Brixen (75). Musa '25, 34; St XIX, 20; AMZ 623; NMZ 45, 310; Mu XVII, 79; NZ 601.

MORGAN, Merlin, Opernkapellmeister. † 25. April in London. MMR 181.

MORONI, Umberto, Klavierpädagoge. † 3. Oktober in Mailand (46). MDO 326.

MUTHER, Ludwig, Kapellmeister und Komponist. † in Krems bei Linz. AMZ 623; Mu XVII, 79; NZ 601.

NIECKS, Frederick, Professor, der Chopinbiograph. † 24. Juni in Edinburgh (80). MMR 211; AMZ 551; ZM 633; NZ 465.

OBERLÄNDER, Ernst, Kammermusiker, Klarinettist. † in Braunschweig. AMZ 159.

OERTEL, Leo, Musikverleger. † 6. August in Hannover. AMZ 623; Si 1407; NZ 601.

ORMEVILLE, Carlo d', Librettist und Opernleiter. † 26. Juli (74). MDO 265; Mu XVII, 79.

OTTO, Julius, Hofrat, Intendant des Bremer Stadttheaters. † 21. Dezember in München (62). AMZ '25, 25.

OTTOLENGHI, Aldo, Komponist. † 3. Oktober in Mantua. MDO 326; Mu XVII, 238; AMZ 931.

PARRATT, Walter, Organist am Royal College of Music und Komponist. † in Huddersfield (Yorkshire) (81). RMC 158.

PAVAN, Giuseppe, Musikgelehrter. † in Cittadella. MDO 362.

PESCHEK, Franz, erster Flötist an der Staatsoper, Kammervirtuose. † in Dresden. AMZ 568.

PFITZNER, Oskar, ehemaliger Konzertmeister des städtischen Orchesters, der Onkel Hans Pf's. † in Bremen (71). NMZ 45, 98.

PINELLI, Oreste, Pianist, ehemaliger Lehrer am Liceo di Santa Cecilia. † in Rom (80). MDO 149.

POPPER, Wilhelm, Cellist, Bruder David Ps. † in Wien (78). NMZ 45, 26; AMZ 143.

PRESS, Joseph, Cellist. † in Rochester (44). AMZ 828; Si 1720; Mu XVII, 238.

PUCCINI, Giacomo, Komponist. † 29. Novbr. in Brüssel (67). Mu XVII, 259; AMZ 899; Si 1890; Orch. 205; NZ 716; DMZ 612; MDO 371; NMZ 46, 164.

RABAUSCH s. Herrmann.

RADNITZKY, Franz, Violinist, Mitglied des Hellmesberger-Quartetts. † in Wien (70). AMZ 623; NMZ 46, 55; NZ 601; Mu XVII, 238.

REICH, Wilhelm, erster Kapellmeister des Stadttheaters. † in Dortmund (61). AMZ 568; Mu XVI, 939; NZ 525.

REINDEL, Alwin, Musikdirektor. † 12. August in Breslau. AMZ 623.

RHEYN, Sanna van, ehemalige Dresdner Konzertsängerin. † in München (50). AMZ 333.

ROBERT, Richard, Professor, Pianist, Kapellmeister und Pädagoge. † 3. Februar in Wien (63). AMZ 84; NMZ 45, 26.

SAUER, Arthur, Komponist. † in Berlin (39). AMZ 931.

SCHARWENKA, Xaver, Professor, Komponist und Klavierpädagoge. † 8. Dezember in Berlin (75). AMZ 939. DMZ 613; Si 2006; MEZ 240; MMR '25, 3; NMZ 46, 173; Mu XVII, 334.

SCHLOMING, Harry, Violinist und Komponist. † in Panama (72). AMZ 172.

SCHOTTLER, Cl., Dr., Musikreferent. † 3. Oktober in Heidelberg (66). NMZ 46, 148.

SCHRECK, Julius, Obermusikmeister der ehemal. deutschen Armee. † in Neuburg (73). AMZ 351.

SCHRÖDTER, Fritz, Tenorist der ehemaligen Hofoper. † in Wien (69). Mu XVI, 459; AMZ 43.

SCHULTZE, Johannes, Musikdirektor. † in Hamburg (76). AMZ 870; Mu XVII. 318.

SCHUSTER, Hans, früherer Orchesterdirektor am Mannheimer Hoftheater. † in München. AMZ 143.

SCHWARTZ, Heinrich, Professor, Pianist und Lehrer an der Akademie der Tonkunst. † 8. Juli in München (63). AMZ 568; NMZ 45, 238; NZ 465.

SEBASTIANI, Carlo, Opernkomponist. † 2. Juli in Neapel (74). Mu XVI, 939.

SEILING, Jos., Musikschriftsteller und Musikalienhändler. † in München (73). AMZ 297.

SETTEKORN, Robert, Baritonist. † in Braunschweig (72). AMZ 504; MK 13.

SEYBEL, Georg, Musikschriftsteller. † in Wien (37). AMZ 277.

SIEGER, Friedrich, Justizrat, Dr., Vorsitzender der Museumsgesellschaft. † 17. August in Frankfurt a. M. Mu XVII, 79; NMZ 45, 311; Si 1311.

SINGENBERGER, Johann Baptist, Professor, Kirchenmusiker. † 29. Mai in Milwaukee (76). Musa '25, 34; AMZ 536.

SLATTER, Arthur Frederick, Violinist u. Gründer der Orchestral Society. † in Grimsby. MMR 306.

SONDERMANN, Lizzi, Gesangspädagogin. † in Nürnberg (64). AMZ 736.

SPITTA, Friedrich, Professor der Theologie und Musikgelehrter. † 7. Juni in Göttingen (73). MGKK 133; NZ 402; ZM 633; St XVIII, 134.

STANFORD, Charles, Komponist. † in London (72). AMZ 244; Mu XVI, 699.

STEINKÜHLER, Wilhelm, Musikdirektor. † in Hagen (53). NZ 662; AMZ 735.

STERNBERG, Constantin von, Musikpädagoge u. Komponist. † in Philadelphia (72). RMC 158.

STIEBITZ, Richard, Professor, Pianist und Komponist. † 6. Juni in Spandau (64). St XVIII, 133; AMZ 536; NMZ 45, 238; NZ 525.

STOCK, Herbert, Baßsänger an der Staatsoper. † in Berlin. NMZ 46, 55; Si 1409; AMZ 639; St XIX, 20.

SZPINGER, Leonhard von, Opernsänger. † in Weimar. Mu XVI, 538.

THIERFELDER, Albert, Professor Dr., Musikgelehrter und Komponist. † 5. Januar in Rostock (78). AMZ 43; NMZ 45, 26; Mu XVI, 459; ZM VI, 287.

ULLRICH, Friedrich, Musikverleger, Komponist von Männerchören. † in Bonn (63). AMZ 697; NZ 734.

UZIELLI, Julia, Gesangspädagogin. † in Frankfurt a. M. AMZ 96; Mu XVI, 538.

VANDERSTETTEN, Emil, Oberspielleiter der Oper. † in Dortmund (58). AMZ 111; Mu XVI, 538.

VERHEY, Theodor H. H., Komponist und Musikpädagoge. † in Rotterdam (76). NMZ 45, 151.

VERHEYEN, Paul, Kammersänger. † in Darmstadt (39). AMZ 568; Mu XVI, 939.

WAMBACH, Emil, Komponist und Direktor des Königl. Konservatoriums. † in Antwerpen (70). RMC 159; MMR 181.

WEISE, Ernst, Kammervirtuos (Klarinette). † in Weimar (77). Or 157.

WILLIAM, Henry of, Komponist. † in London (50). Mu XVI, 538.

WILMKING, Walter, Kapellmeister am Stadttheater. † in Krefeld. NMZ 46, 55; NZ 662; Mu XVII, 238.

WILSON, Philip, Sänger und Bearbeiter englischer Arien (38). MMR 268.

WITTIG, Karl, Musikdirektor und Komponist. † in Lüdenscheid (72). AMZ 96.

WOLFF, Paul, Opernkapellmeister. † in Charlottenburg (64). NMZ 46, 55 NZ 601.

ZEISS, Karl, Dr., Generalintendant der bayerischen Staatstheater. † 13. Februar in München (52). Mu XVI, 538; NMZ 45, 26; AMZ 96.

ZICHY, Graf Geza, Klaviervirtuos. † in Pest (73). Mu XVI, 459; AMZ 43; NMZ 45, 26.

ZIMMERMANN, Carl, Musikdirektor u. Stadtkapellmeister. † in Coburg. AMZ 111.

ZOIS, Hans von, Komponist. † in Prag (65). AMZ 43; MK 13.

ZWEERS, Bernhard, Komponist. † in Amsterdam (70). AMZ '25, 25; Mu XVII, 399.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1924 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Behrend, William und **Hortense Panum.** Illustreret Musiklexikon s. unter Musiklexikon.

Bekker, L. J. de. Black's Dictionary of music and musicians: from the earliest times to 1924. London, Black. 8°. 765 p. 21 s.

Braun, Jos. Liturgisches Handlexikon. 2. verb., sehr verm. Aufl. Regensburg, J. Kösel & F. Pustet. 8°. VIII, 399 S. ℳ 5.

Busoni, Ferruccio. Werk-Verzeichnis. Auf Grund d. Aufzeichn. Busonis zsgst. u. hrsg. von s. Verlegern. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 62 S. ℳ 2.

Eaglefield, A. Dictionary of modern music and musicians, from 1880 — present day. London, J. M. Dent & Sons. gr. 8°. 560 p. 35 s.

Eitner, Rob. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jhs. 3. (anastat.) Abdr. [10 Bde.] Bd. 1. 8. 2. 3. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. Je ℳ 12. Subskr.-Pr. Je ℳ 10.

González, Alonso José. Repertorio de Cánticos sagrados escogidos y ordenados por ... Madrid. Editorial del Corazon de Maria [2ª edic. 1924. Notablemente aumentada y corregida por el Rdo P. Manuel Sierra. 4°. 1413 páginas. 3 Bände.]

Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichnis der im Deutschen Reiche, in den Ländern deutschen Sprachgebietes .... erschienenen Musikalien .... Bd. 16 = Erg.-Bd. 13. Die von Anfang 1919 bis Ende 1923 neu ersch. u. neu bearbeit. musikal. Werke enth. Lfg. 1—16. Leipzig, Hofmeister. 4°. Je ℳ 8.

Internationale Ausstellg. neuer Theatertechnik (Konzerthaus), unter Mitw. der Gesellsch. zur Förderg. moderner Kunst in Wien im Rahmen des Musik- u. Theaterfestes d. Stadt Wien 1924. Katalog, Programm, Almanach. Hrsg. von Friedr. Kiesler. Wien, Würthle & Sohn Nachf. gr. 8°. 80 S. m. Abb. ℳ 1.

Lerche, Julius. Das Wort zum Lied. 1800 d. beliebtesten Konzertlieder im Texte. Eine Textprogramm-Sammlg. f. Hörer d. Funkkonzerte, Konzertbesucher u. Grammophonfreunde. Berlin, Bote & Bock [1924]. 8°. 274 S. Geb. ℳ 3,50.

Lundgren, Vilhelm. Musikaliskt reallexikon. En kortfattad uppslagsbok över musikaliska fackord och fackuttryck. Uppsala, Lindblad. 101 s. Kr. 2,75.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Spanien erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Igini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona. Die Verbindung mit Rußland war mir trotz wiederholter Bemühungen diesmal leider nicht möglich, doch soll versucht werden, diese Lücke im nächsten Jahrbuch auszufüllen. Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig und Herrn Dr. K. W. Hiersemann-Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt.

McColvin, Lionel R. Music in public libraries: a guide to the formation of a music library, with select lists of music and musical literature. London, Grafton. 8°. 140 p. and index, 7 s. 6 d.

Musiklexikon, Illustreret. Udgivet of Hortense Panum og William Behrend. Under medvirkning af O. M. Sandvik. Ca. 12 hefter. Kopenhagen, Aschehoug & Co. Je Kr. 2.

Musikwörterbuch, Kurzgefaßtes, nebst e. Einl.: Das Notwendigste aus der Elementar-Musiklehre. Leipzig, Domkowsky & Co. 16°. 62 S. ℳ 0,60.

Nielsen, Alfred. Sang-Katalog. [Dänische, norwegische, schwedische, finnische Gesänge.] II. Tl. Kopenhagen, Nordisk Musikforl. 368 S. Kr. 16.

Noten, Neue. (Hauptschriftl.: Gerhard Menz. Verantwort.: Friedr. Michael. Jg. 1.) [1924. Etwa 8 Nrn.] Leipzig, Geschäftsstelle des Börsenvereins d. Deutschen Buchhändler. gr. 8°. Jede Nr. ℳ 0,10.

Poidras, H. Dictionnaire des luthiers s. Abschnitt VIII.

Pratt, Waldo S. The new encyclopedia of music and musicians. Illus. London, New York, Macmillan. 8°. 973 p. 31 s. 6 d.

Quarterly, The musical.* O. G. Sonneck, Editor. Index of authors and subjects. For Vols. I–X. New York, Schirmer. gr. 8°. 49 p.

Ruthardt, Adolf. Wegweiser durch die Klavier-Literatur. 10. Aufl. Leipzig ('25), Gebr. Hug & Co. 8°. IX, 398. ℳ 6,50.

Tengstrand, E. Handbok för musikvänner. Förklaring över i musiken förekommande utländska ord och beteckningar. Med förord av Richard Andersson. 2:a uppl. 63 s. Uppsala, Lindblad. kr. 1.

Veldkamp, J. en **K. de Boer.** Kun je nog zingen, zing dan mee! Tekstboekje. 280e—300e duizendtal. Groningen, Noordhoff. kl. 8°. 98 p. f. 0,20.

Vercheval, H. Dizionario del violinista, e violoncellista. Bologna, C. Sarti. 248 p. L. 10.

Verzeichnis der im J. 1923 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht u. e. Titel- u. Text-Register (Schlagwort-Register). Jg. 72. 1923. Leipzig, Hofmeister. 4°. VI, 196 S. ℳ 24.

Was man heute singt. Bd. 14—18. Köln, J. Böttger. 16°. 24, 32, 32, 32, 32 S. Je ℳ 0,20.

II.

Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die neu erschienenen angezeigt.

Almanach* der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Hrsg. von Gustav Bosse. Regensburg ('25), Bosse. 8°. 352 S. mit zahlr. Taf., 1 Fksm. Geb. ℳ 3.

Almanach der vereinigten Stadttheater Oberhausen-Gladbeck. Zsgst. von Ole Olsen. (Jg. 1.) 1923/24. Oberhausen, Rheinland, Vereinigte Verlagsanstalten A.-G. 8°. 81 S. m. Abb.

Almanach des théâtres. Année 1922. Par Augustin Aynard. Paris ('24), Stock. fr. 10.

Angoulême-Spectacles. Organe d'informations théâtrale et cinématographique, littéraire sportive, de critique et d'actualité. Ire année. (Nr. 1, 15 janvier 1924.) Angoulême, impr. F. Vincent. Fol. Jährlich fr. 8.

Annuaire de l'association des artistes musiciens, fondée en 1843. 81e année. 1924. Paris, impr. Chaix, 20, rue Bergère. 8°. 71 p.

L'Annuaire des artistes, du théâtre, de la musique et des conservatoires pour 1924. Paris, L'office général de la musique. 8°. 1600 p. Geb. fr. 33.

Annuario musicale italiano. Anno II (1924/25). Roma, Casa edit. dell' Annuario. 8°. L 10.

Annuario della regia accademia di Santa Cecilia dal 1° luglio 1923 al 30 giugno 1924. Roma, soc. tip. A. Manuzio. 8°. 226 p.

Anregungen. Musikalisch-literar. Monatsblätter. Jg. 1. 1924. (12 Hefte.) Berlin-Friedenau, Rheinstr. 24, Verl. der Anregungen. 8°. Jedes Heft ℳ 0,50.

Augenblick, Der. Wochenschrift f. Musik, Theater, bild. Kunst, Film. Schriftl.: Walter Berten [1. Jg.] 1924. 52 Nrn. M. Gladbach, Dederichs. 2°. Monatl. M. 0,50.

Ausblick. Blätter der Dresdner Staatstheater. Opernhaus. Hrsg. von Hans Tessmer. Jg. 1. 1924. 6 Hefte. Dresden, Buchdr. d. Wilh. u. Bertha v. Baensch-Stiftg. gr. 8°. Je ℳ 0,60.

Bach-Jahrbuch.* 20. Jg. 1923. Im Auftr. der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & H. = Veröffentlichgn. der Neuen Bachgesellsch., Vereinsjahr 24,2. 8°. 90 S.

Bär, Der.* Jahrbuch v. Breitkopf & Härtel. 1925. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 159 S. mit Abb., mehr. Taf., 3 Faks., Briefm. Geb. ℳ 6.

Bergfried, Der. Ausblicke auf d. Kunst. Thüringer Zeitschr. f. Literatur, Kunst u. Musik.

Hrsg. v. Hugo H. Bickhardt u. Ulrich Nicolai. [1. Jg.] 1924. Eisenach, Heimatbuchh. gr. 8°. Halbj. ℳ 2,50.

Blätter für Musikfreunde. 1. Jg. H. 1. September 1924. Hrsg. v. Wilh. Lange. Oberhausen-Rheinland, Mülheimer-Str. 66. 8°.

Bologna musicale: guida del musicista, anno II (1924). Bologna, Sarti. 16°. 148 p. L 4.

Bühnen-Jahrbuch, Deutsches. Jg. 35. 1924. Berlin W 62, Keithstr. 11: Genossenschaft dt. Bühnen-Angehörigen. 8°. XVI, 712 S. ℳ 6,60. [Dasselbe.] Jg. 36. 1925. Ebenda. 8°. XVI, 824 S., 4 Taf. Geb. ℳ 5.

Bulletin annuel de la Société mutuelle des professeurs du Conservatoire national de musique .... par Alphonse Duvernoy. 1923. Paris, impr. Chaix. 8°. 23 p.

La **Danse** internationale. Revue mensuelle. Ire année. No 1. Janvier 1924. Marseille, impr. E. Schickler. 4°. Jährl. fr. 25.

Danse et musique sur la terre d'Afrique. Bimensuel. Ire année. No 1. 3 novembre 1923. Alger, 6, rue d'Aumale. 8°. Jede Numm. 50 c.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du Rme dom F. Cabrol ... et du R. P. dom H. Leclercq, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fasc. 56—59. Paris, Letouzey et Ané. 8°.

Musical **directory,** 1924. (72nd year.) London, Rudall Carte. 8°. 457 p. 6 s.

L'**Echo** des spectacles et concerts. Ire année. No 1. 13 octobre 1923. Constantine, impr. Lefert. kl. Fol.

L'**Entr' acte.** Journal-programme artistique, littéraire, musical. Ire année. No 1. 20 octobre 1923. Arras, impr. D. Malfait et Cie. Fol.

Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkgn. Hrsg. Carl Einstein, Paul Westheim. Jg. 1. 1925. Potsdam, Kiepenheuer. 22×29 cm, 282 S. m. Abb., Musikbeil. 7 S. ℳ 5.

Gazette artistique. Organe de la Société des grands concerts de Lyon. Ire année. (No 1. 15 nov. 1923.) Lyon, impr. Audin. 16°.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1922/23. 29. u. 30. Jg. Bibliographie und Totenschau von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. 4°. 57 S.

Jahrbuch*, Schweizerisches, für Musikwissenschaft. Hrsg. v. d. Ortsgruppe Basel d. Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Bd. 1. (Festschrift zum musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 26.—29. Sept. 1924.) Basel, Helbing & Lichtenhahn. gr. 8°. IV, 156 S., 1 Titelb., Musikbeil. 10 S. fr. 5.

Kapellmeister, Der. Silvings internationale Zeitschrift für Konzert, Theater, Kino, Radio und Tanz. 1. Jg. Nr. 1. Sept. 1924. Hrsg.: Berlold Silving, Wien. Redaktion u. Administration: Wien II., Negerlegasse 8. Erscheint monatlich. Einz. Nr. ℳ 0,25. 4°.

Konzert. Vortrag. Tanz. Fachorgan für die Interessen d. Konzertunternehmer Deutschlands, der Musikvereine und der innerhalb Deutschlands öffentl. auftret. Künstler. Erscheint zweimal im Monat. 1. Jg. Nr. 1. 1. Oktober. Weimar, Konzertdirektion Rud. Buchmann. 4°. ℳ 3,50 Vierteljährl.

Kritik, Die deutsche. Zeitschr. u. Sammelwerk f. Theater-Interessenten. Kritikensammlg aus mehr als 200 d. größten dt. Tageszeitgn. Hrsg.: Franz Ducke. Ausg. B. Oper und Operette. Jg. 1. 1924. (24 Nrn.) Chemnitz, Kaiserstr. 20, Fr. Ducke. 4°. Viertelj. ℳ 9.

Kunst-Rundschau. Zeitschr. f. Theater, Musik, bild. Kunst u. Literatur. Schriftl.: Otto Larsen. Jg 1. 1924. Büsum i. H., Dithmarschen-Verl. [Komm.: C. F. Fleischer. Leipzig.] 4°. Viertelj. ℳ 1,20.

Kunstschau, Deutsche. Halbmonatsschrift f. das gesamte Kunstleben Deutschlands. Musik, Theater, Literatur .... Hrsg. v. Willy Werner Göttig. Jg. 1. 1924 Nr. 1. Febr. Offenbach, André. Vierteljährl. ℳ 2,50.

Kunstschau, Sächsische. 1. Jg. Nr. 1. Oktober 1924. Leipzig, Max Reichelt. 4°. Einzelnr. ℳ 0.50.

Lied, Das deutsche. Ein Jahreskreis. (Vorw.: Fritz Jöde, Georg Kallmeyer.) [Jg. 1.] 1925. Wolfenbüttel, Zwissler. 4°. 56 S. ℳ 2.

Mandoline, Die. Eine Vierteljahrsschrift. Hrsg. v. Josef Zuth. Jahr 1. Folge 1. Sept. Wien, A. Goll. gr. 8°. Jährlich ℳ 3.

Mitteilungen der Düsseldorfer Theatergemeinde des Bühnenvolksbundes. (Verantw.: Theod. Hüpgens.) Jg. 2. 1924. [12 Nrn.] Düsseldorf, Düsseldorfer Theatergemeinde d. Bühnenvolksbundes. 8°.

Mozart-Jahrbuch,* hrsg. v. Herm. Abert. Jg. 2. München, Drei Masken-Verlag. gr. 8°. 252 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 5.

Musenhof. Nachrichtenblatt f. Theater, Musik, Literatur u. bildende Kunst. Hauptschriftl.: Georg Will-Büwi. Jg. 4. (104 Nrn.) Charlottenburg, Continental Presse-Büro. 47,5 × 32 cm. Monatl. ℳ 2.50.

Musik. Redaktion: Jens Arbo, Alf Due. Kristiania, Hjemmenes Note-central Charles R. Martens. 4°. Jährl. Kr. 12,50.
Musik im Leben, eine Zeitschr. der Volkserneuerung. Hrsg.: E. Jos. Müller, Köln. M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag.
Musikblätter, Rheinische.* Mitteilungsblatt für die im Provinzialverband Rheinland zusammengeschlossenen Ortsgruppen des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer. E. V. Jg. 1. Heft 1. Mai 1924. [Schriftleiter: Adolf Siewert. Barmen, Provinzialverband Rheinland R. D. T. M. e. V.] 8°.
Musikbote. [Monatschr.] Geleitet von Otto Siegl. 1. Jg. 1. H. Dez. 1924. Wien, L. Coblinger. gr. 8°. Je 0,60 ℳ
Musik-Kalender f. 1925. 37. Jg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburgerstr. kl. 8°. ℳ 1,10.
Musiker-Kalender* Hesse-Stern, Vereinigter. Jg. 47. 1925. Tl. 1. [2] Bd. 1. 2. Berlin, M. Hesses Verl. 16°. 160, 38 S.; 530, 38; 556 S. Lw. u. geh. ℳ 4,50.
Musiker-Kalender, Spemanns. 1925. [Wochenabreißkalender.] Stuttgart, Spemann. gr. 8°. 67 Bl. m. Abb. ℳ 2.
Musikerziehung, Die.* Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Begründet vom Verband akad. geb. Musiklehrer. Schriftleitg.: Walter Kühn. 1. Jg. 12 H. Geschäftsstelle: Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41. Jährl. ℳ 6.
Neujahrsblatt (112), der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich s. Abschnitt V unter Mussorgski.
Note d'archivio per la storia musicale. Periodico trimestrale diretto da Raffaele Casimiri. Anno I. Nr. 1. Marzo 1924. Roma, Edizioni „Psalterium". 8°. Jährlich L 30.
Notizkalender f. Musiker u. Musikfreunde. Offiz. Jahrb. d. österr. Musikerverbandes. Red. von C. M. Haslbruner. Statist. Tl. von Gottfried Czizinsky. N. F. Jg. 1. 1925. Wien, Perles. 8°. 146, 192 S. 1 Titelbl. Geb. ℳ 2.
Revista Catalana de Música. Barcelona, Mensual. Nr. 1. gener 1923. 8°. Jährlich 22 pts. [Nur bis Juni 1923.]
Singgemeinde, Die. Hrsg. von Heino Eppinger. Jg. 1. 1924 (6 Hefte m. 4 Notenbeigaben). Augsburg, Bärenreiter-Verl. gr. 8°. Jährl. ℳ 5. Einzelh. ℳ 0,45.
Spel en **dans.** Geïllustreerd maandblad voor tooneel, opera, dans en film. 1e jaarg. No 1. Sept. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. Jährlich (12 nrs), F 6.
Theater, Das deutsche. Jahrbuch für Drama u. Bühne. Hrsg.: Paul Bourteind, Paul Jos. Cremers, Ignaz Gentges. Bd. 2. 1923/24. Bonn, K. Schroeder. 4°. VIII, 373 S. ℳ 9.
Theater, Das dramatische. Eine Monatsschrift f. Theater, Literatur u. Künste. Hrsg. v. F. A. Angermayer u. Paul Zech. [1. Jg.] 1924. 12 Hefte. Leipzig, Schauspiel-Verlag. [Leipzig, C. Fr. Fleischer in Komm.] 4°. Viertelj. ℳ 4,50.
Theaterbuch, Prager. Gesammelte Aufsätze üb. dt. Bühnenkunst. Hrsg. von Carl Schluderpacher. ([Jg. 1.] 1924.) M. zahlr. Kupferstichen u. Lithogr. Prag, Fanta Nachf. 8° X, 171 S. Geb. Kč. 38.
Theater- u. Musik-Woche, Schlesische. Größte illustr. Wochenschrift Ostdeutschlands für das gesamte Bühnen- u. Konzertleben. Schriftleitg. und Verlag: Georg Jensch u. Herbert Urban, Breslau, Friedrich-Wilhelmstr. 24. 4°. Monatlich ℳ 1.
Ton und Wort. Blätter f. d. Freunde der Sprechmaschine. Schriftl.: B. J. Jachinski. Jg. 1. 1924. (12 Nrn.) Hamburg, Emil Körber. 4°. Jährl. ℳ 2.
Wesen, Deutsches. Kampfblatt f. d. deutschen Gedanken in Schrifttum, Kunst u. Musik. Mit Beil.: Das deutsche Buch. Zum Licht empor. 4 Buchbeil. Hrsg.: Kurtfritz Schwarz. Jg. 1. 1924. (12 Folgen.) Osnabrück, Volksdeutsches Verlags- u. Vertriebsbuchhaus. 4°. Viertelj. ℳ 1.50.
Zupfmusik, Die. Ein Führer u. Weggenosse f. die klampfende u. wandernde Jugend. Schriftl.: Bruno Schiffer. Jg. 1. 1924. (24 Nrn.) Berlin-Alt-Moabit, Linden-Verl. Carl Brust. gr. 8°. Viertelj. ℳ 0,90.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere).

Adler, Guido s. unter Handbuch.
Ans, Cinquante, de musique française 1874—1923. Ire livraison: L'Opéra, par Louis Laloy. Paris, Librairie de France.
Biehle, Herbert. Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen bis zum Beginn d. 19. Jhs. Bautzen, Buchdr. Gebr. Müller. 8°. 16 S.
Biehle, Herbert.* Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfg. d. 19. Jhs. (Veröffentlichgn. d. Fürstl. Instituts f. musikwissensch. Forschg. zu Bückeburg. Reihe 4: Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften u. Städte. Bd. 3.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. XII, 156 S. ℳ 6.

Bishop, W. C. The Mozarabic and ambrosian rites: Four essays in comparative liturgiology. Edit. from his papers by C. L. Feltoe. (Alcuin Club tracts). London, Mowbray. 8°. 142 p. 5 s.

Boschot, Adolphe. Chez les musiciens (du XVIIIe siecle à nos jours). 2e série. 4e éd. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 8°. VIII, 279 p. fr. 7,50.

Bottrigari, Hercole.* Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali, Venetia 1594. Mit Einl. u. Anm. hrsg. v. Kathi Meyer. Berlin, Breslauer. 4°. 31 S., XVI, 54 S. in Faks. ℳ 12. = Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch Frankfurt a. M.

Bücken, Ernst.* Führer u. Probleme der neuen Musik. Köln, Tonger. 8°. 172 S. Geb. ℳ 3.

Bücken, Ernst.* Der heroische Stil in der Oper. (Veröffentlichgn. d. Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschg. zu Bückeburg. Reihe 5: Stilkritische Studien. Bd. 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. VIII, 147 S. ℳ 6.

Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatuum nova collectio ed. Societas Goerresiana. T. 9. Freiburg, Herder. 4°. XXXI, 1193 S. ℳ 120.

Danckert, Werner.* Geschichte der Gigue. (Veröffentlichgn. des Musikwissenschaftl. Seminars d. Univ. Erlangen. Bd. 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. III, 172 S. ℳ 6.

Dandelot, A. La société des concerts du conservatoire (1828—1923). Avec une étude historique sur les grands concerts symphoniques avant et depuis 1828. Précédé d'une préface de Philippe Gaubert. Paris ('23), Delagrave. 8°. 268 p. portrs.

Desazars de Montgailhard. Les artistes toulousains et l'art à Toulouse au XIXe siècle. Ire livraison. Toulouse, Guitard. 8°. XVII, 120 p., portr.

Dresden, Sem. Het muziekleven in Nederland sinds 1880. Vol. I. Amsterdam, Elsevier. 8°.

Droz, E., et G. Thibault.* Poètes et musiciens du XVe siècle illustré de 14 phototypies. Paris, E. Droz. 4°. 86 p. fr. 90.

Duchartre, Pierre Louis. La comédie italienne. L'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Comedia dell' arte. Paris, Libr. de France. 4°. 328 p. fr. 80.

Dyson, George. The new music. London, Milford. 8°. 160 pr. 8 s. 6 d.

Einstein, Alfred. Beispielsammlg. zur älteren Musikgeschichte. 2., unveränd. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt. 439.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. IV, 87 S. Geb. ℳ 1,60.

Elbogen, Ismar. Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtl. Entwicklg. 2., verb. Aufl. Frankfurt a. M., Kaufmann. gr. 8°. XVI, 619 S. ℳ 10.

Elbogen, Jishāq Mōšeh. Tōledōt hattefillah wehā ăbōdāh be-Jiśrā'el. (Der jüd. Gottesdienst in seiner geschichtl. Entwicklung. Hebräisch.) Tirgēm miggermānit Bārūch Krupnik. H. 1. Berlin, „Dwir". gr. 8°. IV, 140 S. ℳ 0,50.

Encyclopédie de la musique. Fondateur: A. Lavignac. Directeur: L. de la Laurencie. Deuxième Partie: Technique-Esthétique-Pédagogie. Paris. Delagrave. Chaque fascicule fr. 1,25.

Époques, Les grandes, de l'art française. III. La musique et les arts decoratifs. (Petite bibliothèque „Pour mieux comprendre la France".) Paris, H. Didier. 16°. 64 p.

Favilli, Enrico. Compendio di storia della musica (Appendice: Dante e la musica nella Divina Commedia) coi programmi ufficiali dell' insegnamento scolastico magistrale ed elementare. Piacenza, C. Tarantola. 16°. VIII, 261 p. L 6,50.

Fitz-Gerald, S. J. A. The story of the Savoy Opera: a record of events and productions. Intro. by T. P. O'Connor. Illus. London, S. Paul. 8°. 260 p. 5 s.

Ganassi, Sylvestro. Regola Rubertina. s. Abschnitt VII.

Glyn, Margaret H. About Elizabethan virginal music and its composers. With 7 facsim. pages. London, W. Reeves. 8°. 172 p. 7 s. 6 d.

Gray, Cecil. A survey of contemporary music. London, Milford. 8°. 261 p. 7 s. 6 d.

Großmann, Walter.* Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johs. de Muris. Ein Beitr. z. Musikanschauung d. Mittelalters. Mit 1 Abb. (Sammlg. musikwissenschaftl. Einzeldarst. H. 3.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. III, 100 S. ℳ 3.

Guchtenaere, Marg. de. Le piano, son origine, son histoire, sa facture. Paris, Edit. Cultura. 8°. 80 p. fr. 7.

Haapanen, Toivo. Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte. (Helsingin Yliopiston Kirjaston julkaisuga — Helsingfors Universitetsbiblioteks skrifter V). Helsingfors. 8°. 114 S. Finn. ℳ 25.

Handbuch der Musikgeschichte.* Hrsg. v. Guido Adler. Mit vielen Notenbeisp. u. Abb. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. 4°. XIV, 1097 S. ℳ 46.

Heinrichs, Georg. Der Singchor am Land-Schullehrerseminar zu Cassel. Beitrag z. Geschichte

d. Musik in Kurhessen, bes. am Lehrerseminar Cassel-Homberg. H. 3. Homberg, Settnicks Nachf. 8°. 20 S.

Hela, Martti. Vanhojen urkujemme vaiheita. [Aus der Geschichte unserer alten Orgel.] Porvoo, Söderström. 8°. 240 S. Finn. ℳ 30.

Hill, Edward B. Modern French music. Boston, Houghton. 8°. unpagin., ill. $ 4.

Jean XXII. Lettres communes analysées, d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican, par G. Mollat. Fasc. 19. T. 9. Paris ('23), E. de Broccard. gr. 4°. fr. 24.

Kaul, Osk.* Geschichte d. Würzburger Hofmusik im 18. Jh. (Fränkische Forschgn. z. Geschichte u. Heimatkunde. H. 2/3.) Würzburg, C. J. Becker. gr. 8°. 131 S. ℳ 2,50.

Kirsch, Ernst.* Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Univers. Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikal. Strömungen des 16.—18. Jhs. Berlin (1922!), in Komm. bei L. Liepmannssohn. 8°. 84 S. ℳ 1,50.

Klein, Wilh. Der preußische Staat u. das Theater im Jahre 1848. Ein Beitr. zur Geschichte d. Nationaltheateridee. (Schriften d. Gesellsch. f. Theatergeschichte. Bd. 33.) Berlin [-Wilmersdorf, Nassauische Str. 27], Gesellsch. f. Theatergeschichte. 8°. XI, 256 S., 1 Tab.

Klemetti, Heikki. Musiikin historia I. (Zweite verm. Aufl.) Porvoo ('22)!), Söderström. 8°. 432 S. Finn. ℳ 70.

Künstle, Karl. Reichenau. Seine berühmtesten Äbte, Lehrer u. Theologen. Freiburg, Herder. gr. 8°. 38 S. ℳ 1,60.

Lach, Rob. Zur Geschichte des musikal. Zunftwesens. (Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 199, Abh. 3.) Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 36 S.

Laloy, Louis. L'opéra s. Cinquante ans de mus. française.

Landormy, Paul. Histoire de la musique. Nouvelle éd. Paris, Mellottée. 8°. Geb. fr. 9,50.

Landowska, Wanda. Music of the past; tr. by William A. Bradley. New York, Knopf. 8°. 185 p. $ 2,50.

Laurencie, Lionel de la. L'École française de violon de Lully à Viotti. Etudes d'histoire et d'esthétique. T. 3. Paris, Delagrave. 8°. 319 p. 15 reproductions, fr. 30.

Lillie, Lucy C. The story of music and musicians. Illus. London, Harpers. 8°. 256 p. 5 s.

Lindberg, Gustaf. Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleichenden Liturgik. 1. Bd. Kalendarium, Proprium de Tempore, Proprium de Sanctis, Commune Sanctorum. Akadem. Abhandlung. Berlin, Speyer & Peters. gr. 8°. XXIV, 439 S., 4 Taf., Fks. ℳ 12.

Lüthge, Kurt. Die deutsche Spieloper. Eine Studie. Braunschweig, W. Piepenschneider. 8°. 190 S. Geb. ℳ 4,50.

Mersmann, Hans.* Musik der Gegenwart. Mit 8 Bildtaf. Berlin, Bard = Kulturgeschichte d. Musik in Einzeldarst. gr. 8°. 83 S. mit Notenbeisp. Geb. ℳ 3.

Michalitschke, Anton Maria.* Theorie d. Modus. Eine Darst. der Entwickelg. des musikrhythm. Modus u. d. entsprech. mensuralen Schreibung. (Deutsche Musikbücherei. Bd. 51.) Regensburg, Bosse. 8°. 120 S. Geb. ℳ 2,50.

Mignon, Maurice. Etudes sur le théâtre français et italien de la Renaissance. Préface de Francesco Flamini. Paris, Champion. 8°. VI, 87 p. et planches.

Miragoli, Livia. Il melodramma italiano nell' ottocento. Roma, P. Maglione e C. Strini, succ. Loescher e C. 8°. 282 p. L 14.

Niebergall, Friedr. Der evangelische Gottesdienst im Wandel d. Zeiten. (Sammlg. Göschen. 894.) Berlin, de Gruyter & Co. kl. 8°. 121 S. Geb. ℳ 1,25.

Northcott, Richard. Covent Garden and the Royal Opera. Illus. New ed. rev. London, Press Printers. 8°. 136 p. 15 s.

Pas, J. de. Ménestrels et Ecoles de ménestrels à Saint-Omer. XV[e] et XVI[e] siècles. Saint-Omer ('23), Impr. de „Indépendant du Pas-de-Calais". 8°. 16 p. = Extrait de la 262[e] livraison du „Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie."

Pirro, André. Les clavecinistes. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. fr. 5.

Pougin, Arthur.* Le violon. Les violinistes et la musique de violon du XVI[e] au XVIII[e] siècle. Paris, Fischbacher. Lex. 8°. 358 p. fr. 30.

Rabich, Ernst. Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. H. 2. (Musikal. Magazin. H. 70.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 45 S. ℳ 0,60.

Reuchsel, M. Le violon à travers les siècles et l'école classique du violon. Paris, Fischbacher. 8°. 40 p. fr. 6.

Riemann, Hugo. Handbuch d. Musikgeschichte. 9. Aufl. Tl. 1. 2. [in 1 Bd.] (Max Hesses illustr. Handbücher. Bd. 2/3.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. VIII, 161 S. m. Abb., IV, 238 S. Geb. ℳ 3,75.

Robert, P.-L. Rapport sur le mouvement musical en Normandie, Maine, Anjou et Blésois de 1913 à 1924. Rouen, L'ainé. 8°. 32 p.

Sachs, Curt.* Die Entzifferung einer babylonischen Notenschrift. Vorbericht. (Sitzungsberichte der preuß. Akademie d. Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1924. XVIII.) (Berlin:) Verlag der Akad. der Wissenschaften; de Gruyter & Co. in Komm. 4°. S. 120—123. ℳ 0,30.

Sachs, Curt.* Musik d. Altertums. (Mit 24 Abb.) Breslau, Hirt. 8°. 96 S. Geb. ℳ 3.

Schiedermair, Ludwig. Einführg. in d. Studium d. Musikgeschichte, Leitsätze, Quellen, Zsstellgn. u. Ratschläge für akadem. Vorlesgn. 2. verb. Aufl. Bonn, K. Schroeder. 8°. VII, 99 S. ℳ 3.

Schmid, Otto. Die Sächsische Staatskapelle in Dresden (1548—1923) u. ihre Konzerttätigkeit. (Dresden [Opernhaus], Selbstverl.) 8°. 47 S. Kostenlos.

Schneider, Heinr. Vierhundert Jahre evangel. Gesangbuch. Ausstellung im Landesmuseum in Braunschweig vom 18. Juni 1924 bis 6. Juli 1924. Braunschweig. [Wolfenbüttel, Landesbibliothek.] 8°. 8 S. ℳ 0,10.

Sharp, Cecil J. and A. P. Oppé. The dance: an historical survey of dancing in Europe. Illus. 75 plts. London, Halton & Truscott Smith. gr. 8°. 70 p. 30 s.

Smend, Julius. Das evangelische Lied v. 1524. Leipzig, Heinsius Nachf. gr. 8°. III, 87 S. m. 1 Abb. = Schriften d. Vereins f. Reformationsgeschichte. Jg. 42. Nr. 137. ℳ 1,20.

Spitta, Friedr. Feier des vierhundertjährigen Jubiläums d. evangel. Gesangbuchs. 1.—3. Aufl. (S. A. aus: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. Jg. 29, 3/4.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. 10 S. Je ℳ 0,40.

Spreckelsen, Otto. Die Stader Ratsmusikanten. (S.-A. aus dem „Stader Archiv“. Neue Folge. H. 14.) Stade, Druck von A. Pockwitz Nachf. Karl Krause. 8°. 39 S.

Stanley, A. A. Greek Themes in modern musical settings. (Humanistic series of the Univ. of Michigan, vol. XV.) Nev York, Macmillan. 8°. 4 $.

Tonelli, Luigi. Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri. Milano, Modernissima. 8°. 426 p. L 22.

Ursprung, Otto. Restauration u. Palestrina-Renaissance s. Abschnitt VIII.

Walker, Ernest. A history of music in England. 2nd ed. London, Milford. 8°. 394 p. 10 s. 6 d.

Wernigerode zum Gesangbuch-Jubiläum 1524 bis 1924. Wernigerode a. H., P. Jüttner. 8°. 24 S. = Schriften des Wernigeroder Geschichtsvereins. H. 5.

Westerby, Herbert. The history of pianoforte music. New York, Dutton. 8°. 429 p. il. $ 5.

White, Robert T. Music and its story. Cambridge Univ. Press. 8°. 192 p. 7 s. 6 d. School ed. 5 s.

Winn, Cyril. A chart book of English literature, history and music, 1300—1900. London, Gramophone Co. 8°. 56 p. Geb. 1 s.

Wolf, Jos.* Die Tonschriften. (Mit 36 Abb. u. zahlr. Notenbeisp. im Text.) Breslau, Hirt. 8°. 136 S. Geb. ℳ 3,50.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Allmayer, Hans. Meister der Tonkunst. Nach Scherenarbeit wiedergegeben. Wien, „Cottage“. 16°. III S., 20 Taf. In Pp.-Mappe Kr. 30000.

Altmann, Wilh. Führer durch Dr. Erich Fischers musikal. Hauskomödien. 3. Aufl. Berlin, Bote & Bock. 8°. 29 S.

Andersson, Otto. Åbo Underrättelser och musiken 1824—1872. (Aus der Festschrift „Genom ett sekel“, 1924.) 4°. 44 S.

Aucassin et Nicolette. Rendered from the old world French by F. W. Bourdillon. London, Foulis. kl. 8°. 5 s.

Audiau, Jean. La Pastourelle dans la poésie occitane du moyen-âge. Textes publiés et traduits, avec une introd., des notes et un glossaire. Paris ('23), E. de Boccard. k. 8°. XXXII, 182 p.

Augustin, Felix. De dans in zijn sociale en artistieke beteeknis. Amsterdam, Emmering. kl. 8°. 44 S. m. 4 portn. F 0,60.

Azkue, Resurrección Maria de. Cancionero popular vasco. Edición manual sin acompañamiento. T. VI. a) Epitalamicos, b) Canciones infantiles. 93 p. T. VII. Canc. festivas. 80 p. Tom. VIII. Canc. narrativas. 81 p. Barcelona. 8°. Je pts. 6. [Dasselbe mit Begleitung.] Vol. IX Canciones diversas. 4°. 63 p. pts. 6.

Bellaigue, Camille. Paroles et musique. Paris ('25), Perrin et Cie. kl. 8°. 255 p. fr. 7,50. [Derselbe.] Promenades lyriques. Paris, Nouvelle librairie nationale. 8°.

Blümml, Emil Karl, u. Gustav Gugitz. Alt Wiener Krippenspiele. Mit 8 Abb. Wien ('25), Arbeitsgemeinschaft f. Kultur- u. Heimatforsch., Höhnegasse 1. kl. 8°. 120 S. Geb. ℳ 3,50.

Böhme, Franz Magnus. Deutsches Kinderlied u. Kinderspiel. Volksüberliefergn. aus allen

Landen dt. Zunge, ges., geordnet u. mit Ang. der Quellen, erl. Anm. u. den zugeh. Melodien hrsg. Unveränd. Neudr. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. LXVI, 756 S. ℳ 12.

Casimiri, Raffaele. Cantantibus organis! .... [Gesammelte Aufsätze.] Roma, ed. del Psalterium. 8°.

Cavan, Emilia S. Filipino folksongs-Manila, P. I. Manila Bk. Co. 40 p. $ 1,50.

Chanson de Roland, La. Oxford version. Edit., notes and glossary by T. A. Jenkins. London, Harrap. 8°. 378 p. 10 s. 6 d.

Clare, John. Madrigals and chronicles: being newly found poems written by the above. Ed. with a pref. and commentary, by Edmund Blunden. With ports. London, Beaumont Press. 8°. 124 p. 25 s.

Congrès régional de liturgie et de musique sacrée, organisé par l'Association française Sainte-Cécile, Metz, 5—7 juin 1922. Guénange (Moselle) ('23), Impr. des orphelins-apprentis. 8°. 327 p.

Corso, Raffaele. Folklore: storia, obietto, metodo, bibliografia. Roma ('23), casa ed. Leonardo da Vinci. 8°. VIII, 148 p. con 10 tav. L 15,50.

Crawford, Alethea B., and Rebeka Crawford. Pictured lives of great musicians. Boston, Birchard & Co. 8°. 190 p. il. $ 2,50.

Cumberland, Gerald. With the great composers: pen pictures exhibiting in the form of interviews the personal characteristics as artists of the world's great tone poets. Ill. London, Reeves. gr. 8°. 238 p. 7 s. 6 d.

Dandelot, A. La société des concerts du conservatoire. Paris, Delagrave. 8°.

Davidson, Gladys. More stories from the operas. London, Laurie. 8°. 349 p. 8 s. 6 d.

Downes, Olin. The lure of music; the human side of great composers with stories of their inspired creations. London, Harpers. 8°. 373 p. ports. 5 s.

Enthoven, R. E. Folklore of Bombay. London, Milford. 8°. 353 p. 14 s.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, m. zahlr. Notenbeisp. (Reclams Univers.-Bibliothek. Nr. 6440. Leipzig, Reclam. kl. 8°. = Chop, Max. Giac. Puccini. Die Bohème. 73 S.

Festival de musique .... à Sainte-Marie-aux-Mines, à l'occasion du 50me anniversaire de la fanfare d'amateurs de Sainte-Marie-aux-Mines (musique municipale). Sainte-Marie-aux-Mines ('23), impr. Cellarius. 8°. 40 p. fr. 1.

Festschrift zum 50jähr. Bestehen der Akademie der Tonkunst in München. 1874—1924. München, Selbstverlag der Akad. der Tonkunst. 8°. 92 S.

Festschrift zur Feier des 100jähr. Bestehens d. Basler Gesangvereins. 1824—1924. (Vorwort: Rud. Thommen.) Basel, Basler Gesangverein. 4°. VI, 157 S., 7 Taf. fr. 7,50.

Fischer, Hans W. Das Tanzbuch. Als Anh.: Drei Tanzspiele. München, A. Langen. 8°. 162 S. ℳ 2.

Frey, Dagobert, Karl Kobald u. Franz Hertwich. Das Schönbrunner Schloßtheater. Hrsg. v. d. Direktion d. Burgtheaters in Wien. Wien, Amalthea-Verl. 8°. 97 S., 13 Taf. Kart. ℳ 1,60. = Theater und Kultur. Bd. 11.

Friedlander, Arthur, M. Facts and theories relating to Hebrew music. London, H. Reeves. 8°. 3 s. 6 d.

Friedrichs, Elsbeth. Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien d. Großmeister deutscher Tonkunst für jung u. alt. Mit 14 Portr. und 1 Titelb. 9. Tsd. Braunschweig, Wollermann. 8°. XX, 230 S. Geb. ℳ 3,75.

Funck-Brentano, F. Les chants populaires des Serbes. Paris, La Renaissance du Livre. 8°. 192 p. fr. 5.

Gáscue, F. „Origen de la Música popular vascongada." Extrait de la Revue Internationale des Études Basques. Tome VII. No 1, 2, 4 (1913). Paris, H. Champion. 162 p.

Nel **Giorno** della consacrazione della sala Chigi-Saracini alla musica: Siena, 22 novembre 1923. Siena ('23), tip. Bernardino. 8°. 53 p.

Glossy, Blanka, und Robert Haas.* Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten. Hrsg. u. bearb. Wien, A. Schroll & Co. 23,5×31 cm. XXIX, 266 S. m. Abb., 10 Taf. Geb. ℳ 20.

Godfrey, Dan, Sir. Memories and music; thirty-five years of conducting. Foreword by Sir Charles Villiers Stanford. Illus. London, Hutchinson. 8°. 328 p. 18 s.

Gregor, Joseph. Das Theater in der Wiener Josefstadt. Wien, E. P. Tal & Co. 4°. 63 S. 16 Taf. ℳ 2,75.

Greiner, Alb. Die Augsburger Singschule in ihrem inneren u. äußeren Aufbau. Augsburg, Himmer. gr. 8°. III, 67 S. m. 1 Fig., 2 Taf. ℳ 1,50.

Grew, Sydney. Makers of music. London, C. T. Foulis. 8°. 10 s. 6 d. [Derselbe.] **Masters** of music. Ebenda. 8°. 10 s. 6 d.

Hadden, J. Cuthbert. Favourite operas. New ed. London, Nelson. 8°. 12 s. 6 d.

Hadden, J. C. Favourite operas. From Mozart to Mascagni: their plots history and music. London, Jack. 8°. 304 p. ill. 6 s.

Heijermans jr., Hermann. Muziek en magere lapjes. Levensschets. 's-Gravenhage, Segboer. 8°. 30 p. *f* 0,25.

Herrmann, Horst. Spiellieder, Liedspiele und Reigen für unsere Mädchenjugend. Leipzig, Strauch. 8°. V, 49 S. m. Fig. ℳ 2.

Idelsohn, A. Z. Gesänge der orientalischen Sefardim. (Hebräisch-oriental. Melodienschatz, Bd. IV.) Zum ersten Male gesammelt, erläut. u. hrsg. Jerusalem, Berlin, Wien ('23), B. Harz. 4°. 121 S. Text u. 160 S. Mus.

Ille, Karl. Das deutsche Volkslied im Riesengebirgsau. Eine Sammlung von Volksliedern. H. 1—3. (1. [Nebst] Nachtrag. kl. 8°. 20 S., 4 S. — 2. kl. 8°. S. 23—39.— 3. Volksgesang, Volksgesangslehrgänge. 8°. 29 S.) Trautenau, Selbstverlag. Je Kč 2, Kč 3, Kč 4.

Jeanroy, A. Poèmes et récits de la vielle France. III. Le théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècle. Introduction et traductions par A. J. Paris, E. de Boccard. kl. 8°. XXX, 159 p.

Jeboult, Harold A. Somerset composers, musicians and music. London, Somerset Folk Pr. 8°. 72 p. 1 s. 6 d.

Jöde, Fritz. Ringel, Rangel, Rosen. 150 Singspiele u. 100 Abzählreime, gesammelt. 3., unveränd. Aufl. Leipzig ('23), Teubner. kl. 8°. XI, 164 S. ℳ 2,20.

Kilian, Eugen. Aus der Theaterwelt. Erlebnisse u. Erfahrgn. Mit bes. Berücks. meiner Tätigkeit als Oberregisseur am Münchner Hoftheater. 1908—1916. Karlsruhe i. B., C. F. Müller. gr. 8°. 174 S. ℳ 5.

Kobbe, Gust. The complete opera book: the stories of the operas, together with 410 of the leading airs and motives in musical notation. Illus. London, Putnam. 8°. 947 p. 15 s.

Koch, Frederick Henry. Carolina folk-plays; second series; with an intro. by the editor. New York, Holt. 8°. 207 p. $ 2.

Krehbiel, Henry E. A book of operas; their histories, plots, and music. New and cheaper ed. 2 vols in 1. Illus. London, Macmillan. 8°. 606 p. 12 s.

Kreitmaier, Josef. Dominanten. Streifzüge ins Reich d. Ton- u. Spielkunst. Mit 5 Bildern. Freiberg, Herder. 8°. X, 261 S. Geb. ℳ 6.

Kück, Eduard, u. Heinr. Sohnrey. Feste und Spiele des deutschen Landvolks. 3., neubearb. Aufl. Berlin ('25), Deutsche Landbuchhdlg. 8°. 372 S. Geb. ℳ 5.

Kühn, Edmund E. F. Führer durch die Operetten der älteren und neueren Zeit, die Singspiele, musikal. Lustspiele, Schwänke und Possen der Gegenwart. Inh.-Angaben unter teilw. Berücks. d. Ausg. von Leo Melitz vollst. neu bearb., erg., mit 15 Szendarst... vers. u. hrsg. Berlin, Globus-Verlag. 8°. 292 S. Geb. ℳ 2.

Kutscher, Artur. Das Salzburger Barocktheater. Mit 36 Bildtaf. Wien, Rikola-Verl. 4°. 136 S. ℳ 9.

(Lämmle, Aug.) Die Volkslieder in Schwaben. Reihe 1. Aus dem Munde d. Volkes aufgezeichnet. Stuttgart, Verlag Silberburg. kl. 8°. 117 S. Geb. ℳ 2,50.

Lehmann, Ad. Kulturgeschichtliche Bilder. (28.) Meistersinger. Singeschule im Anfg. d. 16. Jh. [Nebst.] Erl. H. 7. Leipzig ('23, '24), Wachsmuth. 88×66,5 cm u. 8°. 1 farb. Taf. ℳ 2,60; 72 S. m. Abb. ℳ 1,40.

Unter der **Linde.** Tanzspiele und Volksweisen, gespielt u. gesungen von der „Neuen Schar" in Thüringen. Hrsg. von Leuten d. Schar. 46. bis 60. Tsd. Weimar, Duncker. kl. 8°. 63 S. ℳ 0,50.

Spielmanns **Lust** u. Leid. (1. Aucassin u. Nicolette. Ein altfranzös. Spielmannsroman aus d. 13. Jh. 2. Laurin. Ein dt. Spielmannslied a. d. Anf. d. 13. Jh. Nachgedichtet von Rich. Zoozmann.) Berlin, Globus-Verl. 16°. 191 S. ℳ 1,50.

Martini, Fausto Maria. Cronache teatrali, 1923. Firenze, Barbèra. 16°. 293 p. con 6 tav. L 16.

Meissner, Hjalmar, Teaterhistoria och teaterhistorier. Minnen och anteckningar från en 40-årig verksamhet i teaterns roliga och oroliga värld. Med 87 ill. Stockholm. Åhlén & Åkerlund, 243 s. Kr. 10.

Menéndez Pidal, R. „Poesía juglaresca y juglares." Aspectos de la historia literaria y cultural de España [Publicaciones de la „Revista de Filología española" VII.] Junta para ampliación de estudios é investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos. Madrid. 8°. VIII, 488 p. pts. 14.

Mensi-Klarbach, Alfred von. Alt-Münchner Theater-Erinnerungen. Bildnisse aus der Glanzzeit d. Münchner Hofbühnen. 2., stark verm. Aufl. mit 32 Abb. u. e. Anhg.: Die Gegenwart. München, Knorr & Hirth. 8°. 255 S. Geb. ℳ 6.

Meyer, Gertrude. Volkstänze. 7. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21 cm. II, 58 S. ℳ 1,20.

Mirbeau, Octave. Des artistes. 2e série. Peintres et sculpteurs. 1897—1912. Musiciens. 1884 bis 1902. Paris, Flammarion. = [C. Franck; Gounod; Servais; l'Opéra, l'Opérette.] 8°. 300 p. fr. 7.

Moreck, Curt. Die Musik in der Malerei. Mit e. Einl. München, G. Hirth's Verl. gr. 8°. 113 S. m. Abb., 147 S. Abb., 8 S. Geb. ℳ 16.

Moreck, Curt. Der Tanz in der Kunst. Die bedeutendsten Tanzbilder von der Antike bis zur Gegenwart. Mit e. Einl. von Fritz Böhme. Heilbronn, W. Seifert. gr. 8°. XXXV S., 136 Bl. S. 137—187 m. Abb., 8 Taf. Geb. ℳ 20.

Musikbücherei, Deutsche. Regensburg, Bosse. 8°. Geb. = Bd. 40. Schopenhauer, Arthur. Schriften üb. Musik. Im Rahmen d. Ästhetik hrsg. v. Karl Stabenow. 207 S. ℳ 2,50 Bd. 44. Matthiessen, Wilh. Die Königsbraut. Musik. Märchen. Mit 9 eingedr. Federzeichn. 137 S. ℳ 2,50. Bd. 51. Michalitschke, Anton, Maria,* Theorie d. Modus. Eine Darstellg. der Entwickelung des musikrhythmischen Modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung. 120 S. — Bd. 36. Göllerich, Aug.* Anton Bruckner s. Abschnitt V. — Bd. 52. Wolzogen, Hans von. Lebensbilder. Erinnerungen aus seinem Leben. 116 S. 3 Taf. ℳ 2. [Derselbe.] Die Idealisierung des Theaters s. Abschnitt V unter Wagner.

Musik, Von neuer.* Beiträge zur Erkenntnis d. neuzeitl. Tonkunst. (Hrsg. von H. Grues, G. Kruttge, E. Thalheimer.) Köln a. Rhein ('25), F. J. Marcan-Verlag. 4°. VII, 320 S., 4 Taf., 2 Faks. ℳ 12.

Aus dem **Musikleben** d. Steirerlandes. Geschichtl. u. biograph. Skizzen zur steirischen Musikgeschichte. Hrsg. vom Steirischen Sängerbunde. (Geleitw.: Karl Hafner.) Graz, Leuschner & Lubensky. 8°. 148 S. 6 Taf. ℳ 2,50.

Muziek en religie. Handelingen van het Genootschap „Muziek en religie", muziekconferentie 29 Augustus—1. Sept. 1924 in het Oolgaardthuis te Arnhem. Amsterdam, H. J. Paris. 8°. 74 p. m. portrn. F 1,25.

Niessen, Carl. Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtl. Atlas. Lfg. 1. Bonn, K. Schroeder. 2°. Je ℳ 10.

Nietzsche, Frdr. Complete works. Ed. by Oskar Levy. 18 vols. London, Allen & Unwin. 8°. [Erschienen sind: Bd. I. VIII. IX.

O'Leary, De Lacy. Fragmentary Coptic hymns from the Wadi n-Natrun. Edit., with trans. and notes. London, Luzac. gr. 8°. 60 p. Geb. 10 s. 6 d.

Olsen, Christian. Alte dänische Bauerntänze v. Nord-Seeland. Ausgabe für Piano. 2 Hefte. Eskebjerg (Seeland), Privatverlag. Je 48 S.

Operntextbuch. Tagblatt-Bibliothek. Wien, Steyrermühl-Verl. 8°. = Nr. 1. Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Mit einer Einführg. v. Heinrich Kralik. 63 S. — Nr. 2. Gluck, Chr. W. v. Iphigenie in Aulis. (Kralik.) 42 S. — Nr. 3. Beethoven, L. v. Fidelio. (Kralik.) 51 S. — Nr. 4. Weber, C. M. von. Der Freischütz. (Kralik.) 58 S. — Nr. 5. Wagner, Rich. Tannhäuser. [Textbuch.] 51 S. — Nr. 6. Lohengrin. (Kralik.) 66 S. — Nr. 7. Smetana, Frdr. Die verkaufte Braut (Rainer Simons.) 47 S.

Pedrell, Felipe. Jornadas postreras (1903—1912). Valls ('22), E. Castells. 8°. IX, 233 p.

Philharmonia-Facsimiledrucke. Wien, Wiener Philharmon. Verlag. 2°. = 1. Bach, Joh. Seb. Kaffeekantate. (23 S.) Geb. ℳ 14. — 2. Mozart, W. A. Jupiter-Symphonie. (93 S.) Geb. ℳ 18,75. — 3. Strauß, Rich. Tod und Verklärung. op. 24. (84 S.) Geb. ℳ 25.

Pilz, Helene, und Bernh. Schneider. Kinderreigen u. Singspiele. Erläuternde Scheerenschn. v. Hannah Schneider. [2. unver. Aufl.] Leipzig, Steingräber. 19×24 cm. 55 S. ℳ 1,50.

Platen, Carl von, Sceniska artister från Shakspeares tid till våra dagar. 2:a omarb. uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. 141 s. Kr. 10.

Prinke, Siegfried. Altsteirische Volkstänze. Reihe 1. 2. Musikbearbeitg. von Hans Pröle. (Tänze und Reigen. Heft 12. 13.) Leipzig, Strauch. 8°. 20 S. m. Abb., 9 S. Noten; 15 S. m. Abb., 6 S. Noten. Je ℳ 2.

Pudor, Heinr. Zur Wiederbelebung germanischer Volks- und Naturfeste. Folge 3. (Flugblätter vom Hakenkreuz.) Hellerau-Dresden, Hakenkreuz-Verl. (Komm.: K. F. Koehler-Leipzig.) 8°. 30 S. ℳ 0,50.

Radczwill, Minna. Singspiele. 5., unveränd. Aufl. Mit 23 Abb. Leipzig ('23), Teubner. kl. 8°. X, 132 S. ℳ 1,80.

Ribera, Julián. La música andaluza medieval en las canciones de trobadores, troveros y minnesinger. Fasc. 2. 136 canciones transcr. del cancionero 846 de la Biblioteca nacional de Paris. Madrid, Estanislao Maestre. 8°.

Richardt, Otto. Kinder drehet Euch im Kreise! Alte u. neue Spiel- u. Tanzlieder, ges. 2., verm. u. verb. Aufl. Osterwieck (Harz ('25), Zickfeldt. gr. 8°. VIII, 46 S. ℳ 1.

Rolland, Romain.* Musiker von heute. [Musiciens d'aujourd'hui]. (Deutsch von Wilh. Herzog.) München ('25), G. Müller. gr. 8°. IX, 397 S. 8 Taf. ℳ 8.

Sahr, Julius. Das deutsche Volkslied. Ausgew. u. erl. 4. Aufl. Hrsg. von Paul Sartori. Tl. 1. 2. (Sammlung Göschen. 25 u. 132.) Berlin, de Gruyter & Co. kl. 8°. 132 S., 108 S. Je Geb. ℳ 1,25.

Sandberger, Adolf. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. 2. s. Abschnitt V unter Beethoven.

Scherwatzky, Rob. Deutsche Musiker. Frankfurt a. M., Diesterweg. gr. 8°. VIII, 276 S., 7 Taf. Geb. ℳ 4,40.

Schneider, Louis. Les maîtres de l'opérette française. Hervé. Charles Lecocq. Paris, Perrin et Cie. 8°. 287 p., 10 gravrs, fr. 10.

Scholes, Percy A. The first book of the great musicians: a course in appreciation for young readers. 4th ed. Illus. London, Milford. 8°. 134 p. 4 s. 6 d. [Derselbe.] The listener's guide to music. With a concert-goer's glossary. Intro. by H. Hadow. 6th ed. Ebenda. gr. 8°. 114 p. 4 s. 6 d. [Derselbe.] The first book of the gramophone record: advice upon the selection of fifty good records from Byrd to Beethoven, a listener's description of their music, and a glossary of technical terms. Ebenda. gr. 8°. 174 p. 3 s. 6 d. [Derselbe.] Crotchets: a few short musical notes. London, Lane. gr. 8°. 300 p. 7 s. 6 d.

Scholtze, Johs. Opernführer nebst Einführgn., geschichtl. u. biogr. Mitteilgn. 6., bis zur Gegenwart erweit. Aufl. Berlin ('25), Mode. kl. 8°. XVI, 760 S. Geb. ℳ 5.

Schroeder, Otto. Griechische Singverse. (Philologus, Suppl. Bd. 17, H. 2.) Leipzig, Dieterichsche Verlh. gr. 8°. VIII, 136 S. ℳ 7.

Die **Schwedenfahrt** des Hanseatischen Männerchors, Bremen E. V. Mai 1924. (Nach den Berichten unsers Sonderberichterst. John Brinkmann.) Bremen, Weser-Zeitung A.-G. gr. 8°. 24 S. m. Abb. ℳ 1.

Scobie, J. H. M. Pipers and pipe music in a Highland regiment. Illus. Dingwall, Ross-shire printg. & pubg. Co. 8°. 69 p. 8 s. 6 d.

Siebs, Theodor, u. Max Schneider. Schlesische Volkslieder m. Bildern u. Weisen. (Landschaftl. Volkslieder. H. 1.) kl. 8°. 110 S. ℳ 2.

Sordet, Dominique. Douze chefs d'orchestre. Paris, Fischbacher. fr. 8.

Stein, Karl. Musikersilhouetten A. s. Nachlaß hrsg. von Siegfr. Stein. Berlin, A. Stein's Verlh. 8°. 36 S., 1 Taf. ℳ 1.

Steinitzer, Max.* Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke. (Beiträge zur Stadtgeschichte. H. 5.) Leipzig, W. Bielefeld. kl. 8°. 70 S. Geb. ℳ 3.

Strantz, Ferd. von. Opernführer. Opern und Singspiele, die den Spielplan unserer Bühnen beherrschen, d. Inh. nach — unter Nennung d. besonders hervorrag. Gesänge — wiedergegeben. Mit biogr. u. a. Anm. sowie mit einleit. Worten hrsg. Mit e. Portr. u. 4 Szenenbildern. Bis auf d. neuesten Spielplan vervollst. Berlin, Weichert. kl. 8°. 448 S. m. 1 Faks. Geb. ℳ 3.

Stundenbücher, Musikalische.* München, Drei Masken-Verlag. 8°. = Haydn, Jos.: Englische Canzonetten ... Eingel. u. hrsg. v. Ludw. Landshoff. Deutsche Nachdichtgn. v. Karl Wolfskehl. LXII, 56 S., 1 Taf. Geb. ℳ 3.

Teglio, Attilo. Cronache musicali dei teatri torinesi. Torino, tip. G. Marchisio e C. 16°. VIII, 103 p. L 4,50.

Terracher, A. L. La Chevalerie Vivien. Chanson de geste publiée par A. L. T. Textes. Paris ('23), Champion. 8°. XII, 288 p. [Derselbe.] La Tradition manuscrite de la chevalerie Vivien. Paris ('23), ebenda. 8°. VI, 85 p. avec figs. et annexes.

Theater, Unser Gubener, 1874—1924. Festschrift. Guben, A. Koenig. gr. 8°. 95 S. 6 Taf. ℳ 1,50.

Torner, Eduardo, M. Colección de Vihuelistas Españoles del siglo XVI. Estudio y transcripción de las ediciones originales. Cuad. I. II. Narváez „El Delphin de Musica ... 1538". Madrid, Orfeo Tracio. 4°. VIII, IV p. Text u. 76 p. Musik; pts. 9; 2 p. Text u. 20 p. Musik, pts. 3.

Villar, Rogelio. Soliloquios de un músico español. Madrid, Union musical española. 8°.

Ville d'Arles. Grand concours internat. de musique ouvert aux orphéons, harmonies et fanfares, organisé par le comité permanent des fêtes d'Arles .... Règlement général. Paris, Margueritat. 16°. 20 p. gravs.

Wagnalls, Mabel. Opera and its stars: a description of the music and stories of the enduring operas, and a series of interviews with the world's famous sopranos. Illus. New York, London, Funk & Wagnalls. 8°. 424 p. 8 s. 6 d.

Watkins, Mary F. First aids to the opera-goer. New York, Stokes. 8°. 383 p. il. $ 3.

Welt-Bibliothek. Dresden, Deutsches Verlagsbuchhaus. kl. 8°. Lortzing, Albert. Der Waffenschmied. Vollst. Buch. Hrsg. m. Einf. und Notentaf. von Geo. Rich. Kruse. Nr. 66. 86 S. ℳ 0,30. — Auber, D. F. E. Fra Diavolo. Neu übers., m. Einl. u. Notenbeisp. vers. von Fritz Stege. No. 68. 74 S. ℳ 0,30. — Lortzing, A. Undine (G. R. Kruse). Nr. 62. 86 S. ℳ 0,30. — Offenbach, Jacques. Orpheus in der Unterwelt (Kruse). Nr. 64. 70 S. ℳ 0,30.

Whyte, H. The Celtic lyre: a collection of Gaelic songs with English translation and melodies.

New ed. Glasgow, Mac Laren & Sons. 4°. 72 p. 3 s. 6 d.

Wolzogen, Hans von. Lebensbilder. s. unter Musikbücherei, Deutsche.

Wood, Mary W. New song plays to old tunes. New York, Barnes & Co. qu. 8°. 65 p. il. $ 2.

Wrench, Mrs. Stanley. Stories of famous operas. Ill. London, Pearson. 8°. 196 p. 3 s. 6 d.

Aus **Zeit** und Welt. Bücher zur Freude u. Bildung der Jugend. Hrsg. v. Oskar Laurich. Leipa ('23), Künstner. = H. 1. Vom Volkslied. 32 S. m. Abb. Kč 1,50.

Zink, Theodor. Fünfzig Jahre Kaiserslauterer Stadttheater (1874-1924). Kaiserslautern, E. Crusius. 8°. 86 S. m. 1 eingedr. Pl., 13 Taf. ℳ 3,50.

Zoder, Hildegarde. Kinderlied u. Kinderspiel aus Wien und Niederösterreich. Ges. Wien, Österr. Schulbücherverl. 8°. 110 S. m. Abb. Geb. Kr. 24000.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister).

Abt, Franz. Rost, Bernhard. Vom Meister d. volkstüml. deutschen Liedes Franz Abt. Kurze Darst. s. Lebens und Schaffens. Mit e. Anh.: Abts Briefe aus Amerika an s. Gattin in Braunschweig. Chemnitz, Deutscher Verlag. 8°. 32 S. ℳ 0,75.

Adam de la Halle. Adam de la Halle. Le jeu de Robin et Marion. Adaptation littéraire, par E. Blémont. Adaptation musicale, par Julien Tiersot. Paris, Jean Jobert. 16°. 47 p. [Nur der Text.] — Le jeu de la Feuillée et le jeu de Robin et Marion. Traduits par Ernest Langlois. Paris ('23), E. de Boccard. 8°. XXXI, 159 p. — Adam le Bossu. Trouvère artésien du XIIIe siècle. Le Jeu de la feuillée, édité pas Ernest Langlois. 2e éd., revue. Paris ('23), Champion. 16°. XX, 83 p. fr. 4,50.

Ambrosius. Wirtz, Rich. Der heilige Ambrosius u. seine Zeit. Trier, Paulinus-Druckerei. 8°. 175 S. m. Abb. Geb. ℳ 4.

Andreae, Volkmar. Zur Uraufführg. der vier Einakter: „Abenteuer des Casanova". Text v. Ferd. Lion. Musik v. V. Andreae. Im Auftr. d. Leitg. d. Staatstheater hrsg. v. Hans Tessmer. (Sächs. Staatstheater. Opernhaus.) Dresden, Buchdr. d. Wilh. u. Bertha v. Baensch Stiftg. gr. 8°. 14 S., 1 Bl. 5 Taf.

Aristoxenos. Urbain, G. Le Tombeau d'Aristoxène. Essai sur la musique. Paris, Doin. 8°. 240 p. fr. 12,50.

Augustinus, der Heilige. Huré, J. Saint Augustin musicien. Paris, Senart. 8°. fr. 12.

Bach, Johann Sebastian. Batka, Rich. J. S. Bach. Musiker-Biographien. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 3070.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 119 S. ℳ 0,30. — Beyer, Oskar. Bach. Eine Kunde vom Genius. Berlin, Furche-Verl. 8°. 63 S. ℳ 1,20. — Dahms, Walter. Johann Seb. Bach. Ein Bild seines Lebens. Zsgest. München, Musarion-Verlag. 8°. 123 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 2,80. — Pirro, André. Bach. Sein Leben u. s. Werke. Dt. Ausg. v. Bernhard Engelke. 14. u. 15. Tsd. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 186 S. Geb. ℳ 6. — Schweitzer, Albert. J. S. Bach, le musicien-poète. Avec la collaboration de M. Hubert Gillot. Préface de Ch. M. Widor. 4me tirage. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XX, 455 S., 1 Titelb. ℳ 10. — Terry, Charles Stanford. Bach: the Mass in B minor. (The musical pilgrim.) London, Milford. 8°. 47 p. 1 s. 6 d. — Whittaker, W. G. Fugitive notes upon some cantatas and the motets of J. S. Bach. London, Milford. 12 s. 6 d. — Bach. Faksimile-Ausgabe der Handschrift v. Joh. Sebastian Bachs Hoher Messe in H-Moll nach dem im Besitze der Preuß. Staats-Bibliothek befindl. Orig. Leipzig, Insel-Verl. [550 num. Ex.] 2°. 198 S. Geb. ℳ 75.

Bach, Wilhelm Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Berlin, Verlag der Schillerbuchh. 8°. 479 S. Geb. ℳ 2. [Dasselbe.] (Bearb. v. Walter Keiler.) Berlin, Rothgießer & Possekel. 8°. 374 S. Geb. ℳ 1,95. [Dasselbe.] Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. ℳ 3,50 = Romane der Welt-Literatur.

Beethoven, Ludwig van. Albertini, A. Beethoven: l'uomo. Torino, frat. Bocca. 16°. XII, 307 p., 8 ritr. e 7 tav. L 16. — Beethoven, Ludwig van. Briefe. Ausgew. und eingel. von Rich. Elchinger. München, G. Hirth. kl. 8°. XVI, 219 S., 9 Taf. Geb. ℳ. 7. — Beethoven, Ludwig van. Briefe. In Ausw. hrsg. v. Albert Leitzmann. (26.–31. Tsd.) Leipzig, Insel-Verl. 8°. XX, 308 S. Geb. ℳ 3. — Beethoven, Ludwig van. Beethovens Denkmal im Wort. Hrsg. v. Rich. Benz. Offenbach, Gerstung. gr. 8°. IX, 95 S. Geb. ℳ 5. — Beethoven, Ludwig van.* Konversationshefte. Hrsg. u. eingel. von Walther Nohl. Lfg. 3. Halbbd. 1. München, Allgem. Verlagsanstalt. 4°. S. 293–463 mit eingedr. Faks., 6 Taf. ℳ 4. — Behrend, William. Beet-

hovens Klaversonater. 2. uppl. Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 204 S. Kr. 8. — Berlioz, Hector. Etude critique des symphonies de Beethoven. Fidelio. Wien, Bibliothèque Rhombus. 16°. 88 S. ℳ 0,40. — Evans, Edwin. Beethoven's nine symphonies. Vol. 2. London, Reeves. gr. 8°. 10 s 6 d. — Krug, Walter. Beethovens Vollendung. Eine Streitschrift. München, Allgemeine Verlagsanstalt. gr. 8°. 275 S. Geb. ℳ 4,50. — Lyser, Joh. Peter, u. Ernst Ortlepp. Beethoven. Zwei Novellen. Mit e. im Faks. d. Hs. wiedergegebenen Leitgedicht von Friedr. Lienhard. Hrsg. u. eingel. v. K. Paul Bülow. Lübeck, Antäus-Verl. 8°. 72 S. 6 Taf. Geb. ℳ 1,50. — Norlind, Tobias. Beethoven och hans tid. Ill. H. 1 f. Stockholm, Geber. Jedes Heft Kr. 2. — Nottebohm, Gust. Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801—1803. Beschrieben u. in Ausz. dargest. Neue Ausgabe mit Vorw. von Paul Mies. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. VII, 43, 80 S. ℳ 4,50. — Oberdorfer, Aldo. Vita di Beethoven. Milano, Istituto ital. per il libro del popolo. 16°. 177 p., con ritratto. — Reinitz, Max.* Beethoven im Kampf mit dem Schicksal. Wien, Rikola Verl. 8°. 166 S. 2 Taf. ℳ 3,25. — Sandberger, Adolf.* Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. 2. Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur. München, Drei Masken Verlag. gr. 8°. 365 S. ℳ 12. — Schmidt, Leop. Beethoven. Werke u. Leben. Berlin [W 50, Rankestr. 34], Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag. 8°. VII, 295 S. 4 Taf. [Nur für Mitglieder.] — Schmitz, Arnold.* Beethoven. Unbekannte Skizzen und Entwürfe. Untersuchung, Übertragg., Faks. Bonn, Verlag d. Beethovenhauses; K. Schroeder in Komm. 4°. 22. IX S., 7 Taf. = Veröffentlichungen d. Beethovenhauses in Bonn. 3. — Wagner, Rich. „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ u. a. Erz. in Kurzschrift Stolze-Schrey. Berlin, F. Schrey. 8°. 96 S. ℳ 1,20. — Wagner, R. Beethoven. Trad. di A. Malvotti. Mantova, Mondovi. kl. 8°. L 3,50. — Wetzel, J. H.* Analyse v. Beethovens Violinsonaten. Berlin, Hesse. VIII, 403 S. Geb. ℳ 5,50.

Berlioz, Hector. Tiersot, Julien. La damnation de Faust. Etude historique et critique, analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. fr. 3,50.

Bizet, Georges. Annoni, Ant. Carmen, di Giorgio Bizet: guida attraverso il dramma e la musica. Milano, Bottega di Poesia, (frat. Ugoletti). 16°. 107 p. L 5. — Landormy, Paul. Bizet. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. fr. 7,50.

Boïeldieu, Fr. A. Robert, P.-C. Une correspondance inédite de Boïeldieu. Rouen, A. Lainé. 8°. 62 p. fr. 3,50.

Boito, Arrigo. Bonaventura, Arnaldo. Mefistofele di A. Boito: guida attraverso il poema e la musica. Milano, Bottega di poesia (G. Monfrini). 16°. 145 p. L 5. — Borelli, G. Linee dello spirito e del volto di A. Boito. Milano, Bottega di Poesia. 8°. L 10. — Ricci, Corrado. A. Boito. Nuova ed. Milano, frat. Treves. 16°. 67 p., con ritr. e 6 tav. L 3,50.

Brown, John. Flasdieck, Herm. M. John Brown (1715—1766) u. seine Dissertation on Poetry and Music. Studien zur engl. Philologie. H. 68. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XI, 145 S. ℳ 5.

Bruckner, Anton. Daninger, Jos. G. Anton Bruckner. Leben u. Lebenswerk des großen oberösterr. Meisters der Töne. Wien, Österr. Schulbücherverlag. 8°. 100 S. m. Abb. Kr. 19000. — Eckstein, Friedr. Erinnerungen an Anton Bruckner. kl. 8°. 62 S., 1 Titelb. [Universal-Ed. Nr. 7459.] Wien, Universal-Edition. — Göllerich, Aug.* Anton Bruckner. Ein Lebens- u. Schaffensbild. Bd. 1. (Deutsche Musikbücherei. Hrsg. v. Gust. Bosse. Bd. 36.) Regensburg, Bosse. 8°. 348 S. Mit zahlr. Bild- u. Faksms., nebst zahlr. Notenbeispielen. Geb. ℳ 4. — Gräner, Georg. Anton Bruckner. Mit 12 Bildn. u. Hs. Nachbildgn. (Die Musik. Bd. 51.) Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. 95 S. Geb. ℳ 1,80. — Lang, Oskar. Anton Bruckner. Wesen u. Bedeutg. München, C. H. Becksche Verlh. kl. 8°. 116 S., 1 Titelb. ℳ 2. — In memoriam Anton Bruckner.* Hrsg. v. Karl Kobald. Mit 1 Titelb. (Amalthea-Bücherei. Bd. 43/44.) Wien, Amalthea-Verl. 8°. 247 S. ℳ 4,80.

Caruso, Enrico. Grignaffini, Arnaldo. Caruso: note biograf. ed aneddotiche. Parma (23), tip. Fresching. 8°. 38 p. — Key, Pierre V. R. Caruso. Einzig autor. Biographie. Bearb. (unter Mitarbeit von Bruno Zirato). Deutsch v. Curt Thesing. Mit ein. Anh.: Carusos Gesangsmethode (von Salvatore Fucito u. Barnet J. Beyer). Mit vielen Bildern, Notenbeispielen u. 1 Faks. München, Buchenau & Reichert. 8°. 395 S. ℳ 8. — Rietsch, G. s. Abschnitt VII. — Wagenmann, J. H. Enrico Caruso u. das Problem der Stimmbildung.

3. verm. Aufl. Leipzig, A. Felix. gr. 8°. 107 S., 1 Titelb. ℳ. 3.

Chopin, Friedrich. Liszt, Franz. Friedr. Chopin. Frei ins Deutsche übertr. v. La Mara. 4., durchg. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 176 S. ℳ 2,50.

Cornelius, Peter. Istel, Edgar. Peter Cornelius. [Neudr.] Musiker-Biographien. Bd. 25. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 4766/4766 a. Leipzig, Reclam. kl. 8°. 127 S. ℳ 0,60.

Debussy, Claude. Perracchio, Luigi. L'opera pianistica di Claudio Debussy. (I fascicoli music., scelti da G. da Nova). Milano, Bottega di Poesia. 8°. 193 p.

Delibes, Léo. Loisel, Jos. Lakmé de L. Delibes. Étude hist. et crit., analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 219 p. fr. 3,50.

Donizetti, Gaetano. Caversaggi, G. Gaetano Donizetti: la casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia. Bergamo, Istit. ital. di Arti Graficche. 8°.

Faure, J.-B. Curzon, Henri de. Une gloire de l'art lyrique français. J.-B. Faure (1830—1914. Paris, Fischbacher. fr. 18.

Förster, August.* [Denkschrift] Den Freunden des Hauses August Förster. Löbau (Sachsen), Georgswalde (Tschecho-Slovakei), Förster. 4°. 24 S. mit Taf. u. eingekl. Abb.

Franck, César. s. vorigen Abschnitt unter Mirbeau.

Gast, Peter. Die Briefe Peter Gasts an Friedr. Nietzsche. (Hrsg. v. Arthur Mendt. 2 Bde.) Bd. 1. 1876—1893. München ('23), Nietzsche-Gesellschaft. 8°. 332 S. 1 Titelb. — Nietzsche, Frdr.: Briefe an Peter Gast. Hrsg. v. Peter Gast. (3. Aufl.) Leipzig, Insel-Verl. 8°. 405 S. Geb. ℳ 9.

Gay, John. Gay, John. The Beggar's opera. London, Holerth Pr. kl. 8°. 85 p. Geb. 3 d. — Gay, J. The beggar's Opera. Wien, Rhombus Edition. 16°. 85 S. ℳ 40.

Godfrey, Dan. Memories and music s. vorigen Abschnitt.

Goethe, Wolfgang von. Pfannmüller, Gust. Goethe und das Kirchenlied. Ein Beitr. zum Streit um Goethes „Joseph". Hamburg, W. Gente. gr. 8°. 99 S. ℳ 2.

Gounod, Charles. s. vorigen Abschnitt unter Mirbeau.

Händel, Georg, Friedrich. Händel, G. Fr. Rodelinde .... Auf Grund der Partitur d. dt. Händelgesellschaft übers. u. f. d. moderne Bühne eingerichtet von Oskar Hagen. Göttingen, Kuhnhardt in Komm. kl. 8°. 24 S. ℳ 0,35. [Desgl.] Xerxes oder Der verliebte König. Freie Neugestaltg. d. Textb. u. d. Seccorezitative von Oskar Hagen. Göttingen, Turmverlag. 8°. 47 S. ℳ 0,50. — Händel-Opern-Festspiele, Göttingen (5. Jahr) 1924 (5.—13. Juli). Literar. Beiträge, Einführungen in die Händelopern, vollst. Spielverzeichnis, Szenenbilder u. s. w. Hrsg. von d. Leitg. der Händelopernfestspiele. Göttingen, Turmverlag W. H. Lange. gr. 8°. 28 S. m. Abb. ℳ 0,50. — Leichtentritt, Hugo.* Händel. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 871 S. Geb. ℳ 16.

Haydn, Joseph. Englische Canzonetten s. Abschnitt IV unter Stundenbücher.

Hervé. Schneider, L. Les maîtres de l'opérette s. Abschnitt IV.

Huber, Hans. Bundi, Gian. Hans Huber. Die Persönlichkeit nach Briefen u. Erinnerung. Basel ('25), Helbing & Lichtenhahn. 8°. XI, 147 S., 1 Titelb. Geb. fr. 4,80.

Humperdinck, Engelbert. Chapin, Anna A. Königskinder: told for children. Illus. London, Harpers. 8°. 158 p. 5 s.

Jacopone de Todi. Preindl, Herm. Jacopone de Todi. Leipzig, Vier Quellen Verl. 8°. 89 S. Geb. ℳ 2,60.

Jaques-Dalcroze, Emile. Frühlingsfest. Op. 43. Deutsch v. L. Kirschbaum. Erl. Text und Inszenierg. (Verf.: Emilie Golay-Chovel.) Lausanne, Jobin & Co. Leipzig. Breitkopf & H. in Komm. 4°. 16 S. m. Fig. fr. 2.

Jeritza, Maria. Autobiography. Sunlight and song. New York, Appleton & Co.

Kalergis, Marie. Photiadès, Constantin. La „Symphonie en blanc majeur". Marie Kalergis, née comtesse Nesselrode. Paris, Plon. 16°. 265 p. fr. 7,50.

Keussler, Gerhard von. Zebaoth. Biblisches Oratorium. Einführung von Arnold Schering. Leipzig, C. F. Peters. 8°. 18 S. ℳ 0,50.

Kraus, Jos. Martin. Anrep-Nordin, Birger. Studier över Josef Martin Kraus. (127 s.) Stockholm, Svenska Samfundet f. musikforskning. Kr. 5.

Krauss, Clemens. Berger, Anton. Clemens Krauss. Graz, Leuschner & Lubensky. kl. 8°. 53 S. ℳ 1,20.

Kreutzer, Rodolphe. Somerville, I. M. Kreutzer and his studies. With portr. London, „The Strad." 8°. 95 p. 3 s. 6 d.

Lecocq s. unter Schneider, L. Les maîtres de l'opérette in Abschnitt IV.

Lehár, Franz. Decsey, Ernst. Franz Lehár. Mit 5 Text- und 12 Tafelbildern. Wien, Drei Masken-Verl. 8°. 156 S. ℳ 2,75.

Liszt, Franz. Bory, Rob. Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la Comtesse d'Agoult. Paris-Genève, Sonor. 8°. fr. 15. — Chop, Max. Franz Liszts symphonische Werke. Geschichtl. und musikal. analysiert mit zahlr. Notenbeispielen. 1. Faust-Symphonie, 2. Episoden aus Lenaus „Faust", Dante-Symphonie. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst. Bd. 34. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6519.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 76 S. ℳ 0,30. — Cornette, A. H. Liszt en zijne „Années de Pélerinage". Antwerpen ('23), Opdebeek. 8°. 63 p. — Grunsky, Karl. Franz Liszt. Mit 22 Abb. (Die Musik. Bd. 15.) Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. 97 S. Geb. ℳ 1,80. — Kapp, Julius. Liszt. (19. u. 20. Aufl.) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 307 S. Geb. ℳ 7. = Klassiker der Musik.

Loewe, Carl. Altenburg, Otto. Carl Loewe. Beiträge zur Kenntnis s. Lebens u. Schaffens. (Aus: Baltische Studien. N. F., Bd. 26.) Stettin, Saunier. gr. 8°. 48 S., 1 Titelb. ℳ 1,20.

Luther, Martin. Abert, Herm. Luther und die Musik. (Vortr.) Wittenberg, Verl. d. Luther-Gesellschaft. [Auslief.: O. Härtel.] 8°. 16 S. ℳ 0,75. — Buchwald, Georg. Doktor M. Luther. Ein Lebensbild. Im wesentl. unverändert. Nachdr. der 3. Aufl. mit zahlr. Abb. im Text und auf 16 Taf. Leipzig, Teubner. gr. 8°. X, 557 S. Geb. ℳ 12. — Hellmann, O. Luthers Leben u. Werk in Luthers Liedern. Liturg. Gottesdienste f. d. 400jähr. Jubelfeier des Evang. Gesangbuches sowie f. die Reformationsgedenkfeiern überhaupt. 2. Aufl. Mit Vorw. von Schöttler. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. 8°. 9 S. ℳ 0,60.

Mac Dowell, Edward. Brown, Abbie F. The boyhood of Edward Mac Dowell. New York, Stokes. 8°. 266 p. $ 2.

Macintosh, Charlie. Coates, Henry. Charlie Macintosh: post-runner, naturalist, and musician. Illus. Abridged ed. London, Unwin. 8°. 142 p. 3 s. 6 d.

Mahler, Gustav. Bethge, Hans. Lieder nach dem Chinesischen zur Symphonie „Das Lied von der Erde" von Gust. Mahler. Mit Radier. v. Rob. Genin. Berlin ('23), Gyldendal. 4°. 33 S. ℳ 40. — Mahler, Gustav.* Briefe 1879—1911. Hrsg. von Alma Maria Mahler. Mit 4 Bildbeigaben und 1 Brieffksm. Wien, Zsolnay. 8°. XVI, 493 S. — Mahler, Gust. Zehnte Symphonie. (Nach d. Orig.-Ms. hergestellt.) [Vorw.:] Alma Maria Mahler. [Nebst Programmbuch.] Wien, Zsolnay. 28×36 cm u. gr. 8°. [Hauptw.] III, 36, 20, 44, 16, 28, 30, 20 S. [Programmbuch] Specht, Rich. Gust. Mahler. Nachgelassene 10. Symphonie. Einführ. Bemerkgn. 17 S., 2 Taf. Notenbeisp. In Mappe ℳ 17.

Marie de France. Die Lais der Marie de France. Hrsg. v. Karl Warnke. Mit vergl. Anm. von Reinhold Köhler, nebst Erg. von Johs. Bolte, u. e. Anh. „Der Lai von Guingamor", hrsg. v. Peter Kusel. 3. verb. Aufl. Halle ('25), M. Niemeyer. gr. 8°. XII, CLXXXIV, 344 S. ℳ 16.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Hensel, Seb. Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen u. Tagebüchern hrsg. (Geleitw.: Paul Hensel.) 18. durchges. Aufl. 2 Bde. Leipzig, Insel-Verl. 8°. 419 S. m. 12 Taf. u. 435 S. m. 8 Taf. ℳ 13.

Meyer, Waldemar. Meyer, Waldemar. Aus einem Künstlerleben. Berlin ('25), Stilke. 8°. 112 S. 25 Taf. ℳ 4,50.

Meyerbeer, Giacomo. Kapp, Julius. Meyerbeer. (6. u. 7. Tsd.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 190 S. Geb. ℳ 6. — Kruse, Geo. Rich. Giacomo Meyerbeer. Musiker-Biographien. Bd. 12. (Universal-Bibl. Nr. 2734.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 96 S. ℳ 0,30.

Migot, Georges. Vallas, L. Nos musiciens: Georges Migot. Paris, Senart. 8°. 32 p.

Monteverdi, Claudio. Prunières, Henry. Claudio Monteverdi. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. VII, 179 p. fr. 7,50.

Mossi, Giovanni. Brückner, Karl (Göteborg). Giovanni Mossi. Seine Umwelt u. seine Sonaten. Münchener Dissert. 1921. [Handschriftlich.]

Mozart, Wolfgang Amadeus. Abert, Herm.* W. A. Mozart. Neubearb. u. erweit. Ausg. von Otto Jahns Mozart. 6. Aufl. Tl. 2. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 1084, 53 S., mit 1 Titelbn. u. 11 Notenbeil. ℳ 15. — Blümml, Karl Emil. Aus Mozarts Freundes- u. Familienkreis. Wien, E. Strache. — Janetschek, Ottokar. Mozart. Ein Künstlerleben. Roman. Berlin, Bong. 8°. 355 S. m. Abb., 8 Taf. ℳ 4. — Zur Neu-Inszenierung u. Einstudierg. von Mozarts „Don Giovanni". Sächs. Staatstheater. Opernhaus. Im Auftr. d. Leitg. der Staatsoper hrsg. v. Hans Tessmer. Dresden, Buchdr. d. Wilh. u. Bertha v. Baensch Stiftg. gr. 8°. 11 S., 1 Bl. 4 Taf. — Molière, J. B. Don Giovanni o il convitato di pietra. Traduz., prefazione e note di C. Levi. Firenze ('23),

Sansoni. 16°. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. (Deutsche Bibliothek Nr. 4.) Groningen, Noordhoff. kl. 8°. 74 S. fl. 0,40. [Dasselbe.] München, Eichholz & Schönfeld, Die Bücherkiste. gr. 8°. 125 S. Geb. ℳ 5. [Dasselbe.] Mit einer Einl. vers. v. Friedr. Berndt. (Hendel-Bücher. 1937.) Berlin, O. Hendel. kl. 8°. XIV, 55 S. ℳ 0,30. — Mozart. Briefe. Ausgew. u. hrsg. v. Albert Leitzmann. 21.—26. Tsd. Leipzig, Insel-Verl. 8°. XVI, 285 S. Geb. ℳ 3. — Rank, Otto. Die Don Juan-Gestalt. Wien, Internat. Psychoanal. Verlag. gr. 8°. 83 S. ℳ 2,50. [Erw. aus: Imago. Bd. 8. 1922.] — Seuffert, Bernh. Mörikes Nolten u. Mozart betrachtet f. E. G. Haberlandt zum 28. 11. 1924. Graz ('25), Leuschner & Lubensky. gr. 8°. 41 S. ℳ 1,30. — Slevogt, Max. Die Zauberflöte. Randzeichgn. zu Mozarts Handschrift. Volksausgabe. Berlin, Cassirer. 4°. 48 Bl. Geb. ℳ 40.

Johannes de Muris s. Abschnitt III unter Grossmann, W.

Mussorgski, M. Handschin, J. Mussorgski. Versuch einer Einführung. (112. Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellsch. in Zürich auf das J. 1924.) Zürich, Füssli. 4°. 36 S.

Narváez, Lluis de. El Delphin de Música s. Abschnitt IV unter Torner.

Niemann, Albert. Altmann, W. Rich. Wagner u. Albert Niemann s. unter Wagner.

Nietzsche, Fr. Joël, Karl. Nietzsche u. d. Romantik. 2., durchges. Aufl. Jena ('23), Diederichs. 8°. VII, 295 S. ℳ 7. — Nietzsche, Fr. Briefe von P. Gast s. unter Gast, Peter.

Offenbach, Jacques. [Soldan, Kurt.]* Jacques Offenbach. Beiträge zu s. Leben u. s. Werken. Im Auftr. d. Vereinigg. künstlerischer Bühnenvorstände hrsg. Berlin, F. A. Günther & Sohn. 4°. 40 S. ℳ 2.

Paganini, Niccolò. Bonaventura, Arnaldo. N. Paganini. III^a ed. Roma ('23), Formíggini. 16°. 96 p. con ritr. L 3,50.

Palestrina, Pierluigi da. Cascioli, Gius. Nuove ricerche sul Palestrina. Roma ('23), ediz. del Psalterium. 8°. 34 p. L 5. = Note d'archivio per la storia mus., ser. I, fasc. 6. — Ursprung, Otto. Restauration u. Palestrina-Renaissance s. Abschnitt VII.

Petronius, Isauricus. Vatielli, Francesco. Ragionamenti e fantasie musicali di Petronio Isaurico. Bologna, Zanichelli. 8°. L 12,50.

Pfitzner, Hans. Kroll, Erwin.* Hans Pfitzner. (Zeitgen. Komponisten. 12.) München, Drei Masken Verl. 8°. 250 S., 1 Taf. ℳ 5. — Lütge, Wilh. Hans Pfitzner. Mit 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 75 S. ℳ 1,20.

Ponte, Lorenzo da. Russo, Jos. L. Lorenzo da Ponte: poet and adventurer. London, Milford. 8°. 166 p. 11 s. 6 d.

Potocka, Hélène. Perey, Lucien. Histoire d'une grande dame au XVIIIe siècle. La comtesse Hélène Potocka, Paris, Calmann-Lévy. kl. 8°. IV, 504 p. fr. 6,75.

Puccini, Giacomo, s. vorigen Abschnitt unter Erläuterungen.

Reeves, John Sims. Pearce, Charles E. Sims Reeves: Fifty years of music in England. London, Stanley Paul & Co. 8°. 316 p. 16 s.

Reger, Max. Unger, Hermann. Max Reger. Mit 56 Abb. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 156.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 105 S. Geb. ℳ 3.

Reinecke, Carl. Steinitzer, Max. Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke s. vorigen Abschnitt.

Reiter, Josef. Etzmansdorfer, Ludw. Jos. Reiter. Lebensbild d. Tondichters. Braunau am Inn, J. Stampfl & Co. gr. 8°. 266 S. m. Abb., 10 Taf., 1 Faks. Taf. Geb. ℳ 5.

Reyer, Ernest. Curzon, Henri de. Ernest Reyer. Sa vie et ses œuvres. 3e éd. Paris, Perrin et Cie. 16°. 254 p. fr. 7.

Rimsky-Korsakoff, N. A. Rimsky-Korsakoff, N. A. My musical live. Transl. from the Russian by J. A. Joffe, and edit. with an intro, by C. van Vechten. Illus. London, Secker. gr. 8°. 414 p. 25 s.

Rinkens, Wilh. Chop, Max. Wilh. Rinkens Biographie. Berlin, Simrock. 8°. 19 S. ℳ 0,20.

Ronsard, Pierre de. Ronsard et la musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Supplément musical „Le Tombeau" de Ronsard. Huit mélodies inédites sur des vers de R. Paris, Editions de La Nouvelle Revue française. Preis für Numéro spécial und Supplément. in Frankreich fr. 10, für das Ausland fr. 12. — La fleur des musiciens de Ronsard. Recueillie par Henry Expert. Paris, Castellan et Cie. 4°. 100 p.

Rossini, Gioacchino. Stendhal. Vie de Rossini suivie des notes d'un dilettante. Texte établi et annoté, avec preface et avantpropos, par Henry Prunières. 2 vols. Paris ('23), Champion. 8°. LXIV, 381 p.; 513 p.

Rousseau, Jean-Jacques. Correspondance générale de J.-J. Rousseau. Collationnée sur les originaux, annottée et commentée par Théophile Dufour. T. I. II. Paris, Colin.

8°. XII, 390 plchs.; 6 p. VII, 400 p., 6 plchs. Je fr. 25.

Roussel, Albert. Vuillemin, Louis. Albert Roussel et son œuvre. Paris, Durand et fils. 8°. 150 p. fr. 6,60.

Rudolf von Fenis-Neuenburg. Baldinger, Ernst. Der Minnesänger Graf R. v. Fenis-Neuenburg. Eine literarhist. Untersuchung. (Neujahrsblätter d. Literar. Gesellsch. Bern. Der n. F. H. 1.) Bern ('23), Francke. gr. 8°. XI, 91 S. fr. 7.

Scheidt, Samuel. Mahrenholz, Christhard.* Samuel Scheidt. Sein Leben u. s. Werk. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 144 S. ℳ 5. = Sammlg. musikwiss. Einzeldarstellungen. H. 2.

Schubart, Chr. Fried. Daniel. Schubart, Chr. F. Daniel. Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Nachwort v. Rob. Walter. (Bücherei deutscher Autobiographien, Bd. 1.) Lübeck, Antäus-Verl. 8°. 192 S. ℳ 4.

Schubert, Franz. Bartsch, Rudolf. Schwammerl. Ein Schubert-Roman. (181.—185. Tsd. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 308 S. Geb. ℳ 5. — Eder, Mathilde. Schubertiade. Wien, „Cottage". 16°. III S., 10 farb. Taf. In Pp. Mappe Kr. 45000.

Schumann, Clara. Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. Bd. 1. 8. Aufl. Bd. 2. 7. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IX, 431 m. 3 Bildn.; V, 416 S. m. 2 Bildn. Je ℳ 9.

Schumann, Robert. Schnapp, Friedr. Heinrich Heine u. Robert Schumann. (Heine-Gedächtnisdruck 5.) Hamburg, Hoffmann & Campe. 4°. X, 67 S. ℳ 12.

Servais s. vorigen Abschnitt unter Mirbeau.

Smetana, Friedrich. Bistron, Jul. Friedr. Smetana. Wien, Pegasus-Verlag. kl. 8°. 32 S. 1 Faks. ℳ 0,70. — Nejedly, Zdeněk. Friedrich Smetana. Übers. von Elsa Brod. 11 Beil. [Taf.] Prag, Orbis. 8°. 85 S. [Dasselbe.] Englisch. London, Bles. 8°. 154 p., portr. 5 s. [Dasselbe.] Französisch. Paris, Bossard. 8°. 88 p. fr. 5. — Rychnovsky, Ernst.* Smetana. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 359 S. Geb. ℳ 8.

Skrjabin, Alexander. Skrjabin Alexander. Prometheische Phantasien. Übers. u. eingel. von Oskar von Riesemann. Mit 1 Bildn. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 111 S. Geb. ℳ 5.

Speyer, Wilhelm. Speyer, Edward. Wilhelm Speyer, der Liederkomponist 1790—1878. Sein Leben und Verkehr mit s. Zeitgenossen, dargest. von s. jüngsten Sohne. Mit 47 Bildtaf. München ('25), Drei Masken Verlag. 4°. XV, 454 S. ℳ 12.

Stradivari. Conway, Hugh. The secret of the Stradivarius, and other stories. London, Holerth Pr. kl. 8°. 73 p. Geb. 3 d.

Strauss, Rich. Fischer-Hohenhausen, Hans. Rich. Strauss. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. Sontra in Hessen [jetzt Frankfurt/Main], Frei-Deutschland. kl. 8°. 178 S. Geb. ℳ 4,50. — Jachino, Carlo. Ricc. Strauss: Salome. Guida attraverso il poema e la musica. (I fascicoli music., scelti da Giov. da Nova.) Milano, Bottega di Poesia. 8°. 84 p. — Muschler, Reinh. C.* Rich. Strauss. (Meister der Musik. Bd. 3.) Hildesheim, Borgmeyer. gr. 8°. IX, 636 S., 1 Taf. Geb. ℳ 14. — Schäfer, Theo. Also sprach Rich. Strauss zu mir. Aus d. Tagebuch e. Musikers u. Schriftstellers. Dortmund, Ruhfus. 8°. IV, 125 S., 1 Titelb. ℳ 2,50. — Schrenk, Walter. Rich. Strauss u. die neue Musik. Berlin, Volksverb. d. Bücherfreunde; Wegweiser-Verl. 8°. 231 S. 7 Taf. Nur für Mitglieder, nicht im Handel. — Wilde, Oscar. Salome ... Musica di R. Str. Nuova versione ritmica ital. di O. Schanzer. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 36 S. L 3.

Thoma, Hans. Anton, Karl. Hans Thoma ein Meister d. Menschheit. 2., stark veränd. und erw. Aufl. von „Hans Th. der Maler als Musiker, Dichter u. Mensch". Mit 50 Abb. u. d. sonst unveröffentl. Bildn. Karlsruhe, G. Braun. gr. 8°. V, 99 S. ℳ 4.

Taverner, John. Tudor Church Music. Vol. III. = John Taverner, Part II. London, Oxford University Press. gr. 8°. 30 s.

Tinel, Edgar. Tinel, Paul. Edgar Tinel; le récit de sa vie et l'exégèse de ses œuvres. Brüssel ('23), Lombaerts. 8°. 304 p.

Verdi, Giuseppe. Angeli, Andrea d. Giuseppe Verdi. 2 da ed. Roma, Formíggini. 16°. 77 p. con ritr. L 5,50. — Corte, Andrea della. Le opere di Giuseppe Verdi. II (Otello): guida attraverso il dramma e la musica. Milano, Bottega di poesia. 16°. 157 p. L 5. — Werfel, Franz. Verdi. Roman d. Oper. [1.—10.] 11.—20. Tsd. Berlin, P. Zsolnay. 8°. 573 S. ℳ 5,50.

Wagner, Richard. Altmann, Wilh.* Rich. Wagner u. Albert Niemann. Ein Gedenkb. m. bisher unveröff. Briefen, besonders Wagners, Bildern und e. Faks. Nebst e. Charakteristik Niemanns v. Gottfried Niemann. Berlin, Stilke. 8°. 264 S. ℳ 10. — Bartholoni, Jean.

Wagner et le recul du temps. Lettre-préface de Louis Barthou. Paris, A. Michel. 16°. 253 p. fr. 7,50. — Bekker, Paul.* Wagner, das Leben im Werke. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. XII, 588 S. Geb. ℳ 14. — Braune, Hugo L. Der Ring des Nibelungen von Rich. Wagner. In Bildern dargest. 2., verb. Aufl. Mit einer Wiedergabe der Handlg. nach Rich. Wagners Text letzter Hand von Gust. Herrmann. Leipzig, Kistner & Siegel. 2°. 23 S., 40 farb. Taf. Geb. ℳ 18. — Bürkner, Rich. Rich. Wagner. Sein Leben u. s. Werke. Mit e. Bildn. u. e. Fks. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XII, 324; 4 S. ℳ 4. — Chapin, Anna A. The story of the Rhinegold: told for children. Illus. London, Harpers. 8°. 288 p. 5 s. [Dieselbe.] Wonder tales from Wagner: told for young people. Illus. Ebenda. 211 p. 5 s. [Dieselbe.] Wotan, Siegfried and Brunnhilde. Illus. Ebenda. 139 p. 5 s. — Ciampelli, G. M. I maestri cantori di R. W.: guida attraverso la commedia e la musica. Milano, Bottega di Poesia (frat. Ugoletti). 16°. 149 p. L 5. — Cœuroy, André. La Walkyrie, de R. Wagner. Etude hist. et crit. analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. fr. 3,50. — Dry, Wakeling. Nights at the opera: Wagner. London, T. N. Foulis. 8°. 240 p. 7 s. 6 d. — Festspielführer, Offizieller Bayreuther 1924. Hrsg. m. Unterstützg. d. „Deutschen Festspiel-Stiftg. Bayreuth"... von Karl Grunsky. Bayreuth, Niehrenheim. kl. 8°. 352, 78, 144 S. m. Abb., zahlr. Taf., 2 Pl. — Giesecke, Rich. A. Rich. Wagner der Lebenserneuerer. Hrsg. Dresden, Verl. d. Schönheit. gr. 8°. IV S., S. 193—288 m. Abb. Geb. ℳ 3,50. — Hadden, J C. The operas of Wagner. London, Nelson. 8°. 12 s. 6 d. — Hadden, J. C. The operas of Wagner; their plots, music and history. London, Jack. 8°. 254 p. ill. 6 s. — Heise, Karl. Parsifal. Ein Bühnenweih-Festspiel Rich. Wagners in okkult-esoterischer Beleuchtung. Berlin-Pankow, Linser-Verl. kl. 8°. 297 S. ℳ 4. — Hendrich, Herm. Der Ring des Nibelungen. In Bildern. (Vorw.: W. Golther.) Leipzig, J. J. Weber. 41,5 × 30,5 cm. IV S., 14 farb. Taf. Lw. ℳ 13. — Himonet, André. Lohengrin de R. W. Étude historique et critique. Analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. kl. 8°. 175 p. fr. 3,50. — Kremer, Rosa von. Skizzen zu Tristan und Isolde. Volkstüml. Erl. zum Sagenkreis „Tristan u. Isolde". Weilheim, Oberbayern, Haus 585. Selbstverlag. 8°. 22 S. ℳ 1,50. — Lüttgens, Gust. Festspiele Bayreuth 1924. 6 handsign. Blätter nach Zeichngn. Berlin-Cladow, Kurt Hanemann. 4°. 6 Bl. ℳ 7,50. — Manacorda, Guido. L'oro del Reno, riveduto nel testo, con versione a fronte, intro. e commento. Firenze ('23), Sansoni. 16°. XVIII, 234 p. L 7. — Nascimbeni, Giov. Riccardo Wagner. 2a ed. Roma ('23), Formíggini. 16°. 88 p. con ritr. L 3,50. — Navarra, U. „Parsifal" di R. Wagner. Milano, Bottega di Poesia. kl. 8°. L 5. — Newman, Ernest. Wagner as man and artist. New York, Knopf. 8°. 414 p. $ 5. — Nietzsche, Friedr. Die Geburt der Tragödie. Schriften der Frühzeit. (Einf. u. Nachbericht: Elisabeth Förster-Nietzsche.) Leipzig, A. Kröner. kl. 8°. XIII, 582 S. Geb. ℳ 8. [Derselbe.] Schriften für u. gegen Wagner. (Einf. und Nachbericht: E. Förster-Nietzsche.) Leipzig, ebenda. kl. 8°. XXXII, 574 S. Geb. ℳ 8. — Nietzsche, Friedr. The case of Wagner; The twilight of the idols; Nietzsche contra Wagner; trad. by Thomas Common, ed. by Alexander Tille. London, New York, Macmillan. 8°. 371 p. $ 2. — Nurmi, Bruno. Rich. Wagner. (In der Serie „Merkkimiehiä".) Porvoo ('23), Söderström. 8°. 132 S. Finn. ℳ 15. — Panizzardi, Mario. Wagner in Italia. Vol. I: note biograf. II da ed. con aggiunte. Genova ('23), A. I. Bonalumi. 16°. 223 p. con ritr. L 10. [Dasselbe.] Vol. II: pagine di storia musicale. Ebenda ('24). 16°. 308 p. L 10. — Pfohl, Ferdinand. Rich. Wagner. Mit 58 Abb., sowie Leitmotiven u. Notenbeisp. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 19.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 80 S. Geb. ℳ 3. — Prüfer, Arthur. Die Meistersinger von Nürnberg. 3., verb. Aufl. [Derselbe.] Parsival u. d. Kulturgedanke der Regeneration. 3., verb. Aufl. [Derselbe.] Der Ring des Nibelungen u. Wagners Weltanschauung. 3., verb. Aufl. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. 57 S., 64 S.; 62 S. Je ℳ 1,50. Sawyer, W. Caleb. Legends and operas of Tannhäuser, Parsifal, Lohengrin and Tristan and Isolde. Berkeley, Cal., Sather Gate Book Shop. 8°. 208 p. il. $ 2. — Schemann, Ludw. Meine Erinnerungen an R. Wagner. Neuer Abdr. Leipzig, Matthes. 8°. XII, 63 S. ℳ 1,50. — Shaw, G. B. Il wagneriano perfetto: commento critico all' Annello del Nibelungo. Unica traduz. autorizata di C. Castelli e T. Diambra. Milano, Sonzogno. 16°. 162 p. L 4. — Solus, Theod. Die Mystik in Wag-

ners „Lohengrin". (Ein Führer durch seine Märchen-Dichtg.) Bad Schmiedeberg, Zum Licht-Verl. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,60. — Steinweg, Carl. Das Seelendrama in der Antike u. seine Weiterentwicklung bis auf Goethe u. Wagner. Ein Grundriß. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XII, 112 S. ℳ 3. = Studien zur Entwicklungsgesch. der Tragödie ... Bd. 7. — Richard Wagner-Festspiele vom 26. Mai bis 8. Juni 1924 im Düsseldorfer Stadttheater, Intendant: Willy Becker. Düsseldorf, Dobler A. G. 4°. 31 S. m. Abb. ℳ 2,50. — Wagner, Rich. Mein Leben. (Neuausg. v. Max Hasse bes.) Bd. 1. 2. Leipzig, Baustein-Verl. kl. 8°. 520; 466 S. 1 Titelb. Geb. ℳ 9. — Wagner, Richard. My life. New York, Dodd, Mead. 8°. 887 p. $ 5. — Wagner, Richard. Œuvres en prose. Trad. en français par J.-G. Prod'homme. (Tome XIIme. Gesammelte Schriften, Bd. X.) Paris, Delagrave. kl. 8°. 300 p. — Wagner, Richard. Briefe an Hans Richter. Hrsg. von Ludwig Karpath. Wien, Zsolnay. 8°. XVI, 177 S. — Wagner, Rich. Tagebuchblätter u. Briefe an Mathilde Wesendonk. 1853—1871. Eingel. u. erl. v. R. Sternfeld. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft. 8°. 411 S., 4 Taf. Nur f. Mitglieder. Geb. ℳ 3,60. — Wagner, Rich. Lettres à Otto Wesendonk. 1852—1870. Traduites de l'allemand. Paris, Calmann-Lévy. kl. 8°. III, 263 p. fr. 6,75. — Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel. Hrsg. von Julius Kapp. [Neudr.] Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 288 S. Geb. ℳ 2. — Wagner, Rich. Tristan u. Isolde... Mit e. Einf. u. Thementaf. von Rich. Specht. Wien, Wallishausersche Buchh. — Univ.-Ed. 8°. XIX, 75 S. ℳ 0,30. Wiessner, Herm. Der Stabreimvers in Rich. Wagners „Ring des Nibelungen". (German. Studien. H. 30.) Berlin, Ebering. gr. 8°. 109 S. ℳ 3,60. — Wolzogen, Hans von. Die Idealisierung des Theaters. Bayreuther Betrachtgn. üb. Festbühne u. Volksbühne. Neue, vollkommen veränd. Aufl. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. VII, 64 S. ℳ 2. — Wolzogen, Hans, von. Wagner u. seine Werke. Ausgew. Aufsätze. (Deutsche Musikbücherei Bd. 32.) Regensburg, Bosse. 8°. 267 S. Geb. ℳ 3.

Walther von der Vogelweide. Walther von d. Vogelweide. Hrsg. u. erkl. von W. Wilmanns. 4. vollst. umgearb. Aufl., bes. von Victor Michels. Bd. 2. Lieder u. Sprüche Walthers v. d. Vogelw. mit erkl. Anm. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8°. X, 553 S. ℳ 18.

Weber, Carl Maria von. Cœuroy, André. Weber. (Les maîtres de la musique.) Paris ('25), Alcan. 8°. IV, 188 p. fr. 9. — Degen, Max.* Die Lieder von C. M. v. Weber. Freiburg, Herder & Co. in Komm. gr. 8°. VII, 93 S. ℳ 2. — Karl Maria von Weber. Seine Persönlichkeit in s. Briefen u. Tagebüchern u. in Aufzeichn. s. Zeitgenossen. Hrsg. von Otto Hellinghaus. Mit 1 Titelb. Freiburg, Herder. kl. 8°. XXV, 204 S. Geb. ℳ 4.

Wetz, Richard. Armin, George. Rich. Wetz. Ein deutscher Musiker. Einf. in d. Wesen seiner Kunst. (Berlin-Wilmersdorf), Selbstverlag. gr. 8°. 23 S. ℳ 1.

Zelter, Karl Friedrich. Fünfzehn ausgewählte Lieder.* Mit e. Einl. hrsg. von Moritz Bauer. (Veröffentlichgn. der Musikbibl. Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Bd. 6.) Berlin, Breslauer. 25×31,5 cm. 14, 48 S. Geb. ℳ 12.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Askøe, K. F. W. Moderne Musiklaere. Teori og Praksis. 1. Del. Aarhus, V. Hansen. 8°. 104 S. Kr. 7,25.

Beiträge* zur Akustik u. Musikwissenschaft, hrsg. v. Carl Stumpf. H. 9. Leipzig, Barth. gr. 8°. III, 75 S. ℳ 2,80.

Bernardi, G. G. Contrappunto. Sec. ediz. ampliata. Milano ('25), Hoepli. 16°. XVIII, 362 p. L 17,50.

Bottazzo Carturan, Grassi, Ravanello. 126 Bassi numerati, seguiti da brevi esercizi sulla modulazione per l'insegnamento dell' armonia, coro complementare. Padova, Zanibon. gr. 8°. 20 p. L 3.

Bridet. Pour enseigner vous-même la musique à vos enfants. Notation mobile. Lyon ('23), impr. Audin et Cie. 8°. 141 p.

Chappuis, James. Acoustique, optique. 3me éd. (Leçons de physique générale. T. III.) Paris, Gauthier-Villars & Cie. 8°. VII, 350 p. avec 138 fig. fr. 30.

Cort van der Linden, R. A. D. Harmonische principes voor het begrip van muziek. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 8°. 88 S. F 1,50.

Danhauser, A. Questionnaire. Appendice de la théorie de la musique. 24e éd. Paris, Lemoine et Cie. 8°. 24 p. fr. 1,25.

Doplicher, V. Compendio di teoria musicale. Vallecchi. 8°. L 6,50.

Edmonds, Paul. The elements of staff notation: a simple and direct method of learning or teaching staff notation. London, Pitman. 8°. 72 p. 5 s.

Eimert, Herbert. Atonale Musiklehre. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 36 S. ℳ 2.

Franklin, William S. Light and sound. London, Constable. 8°. 5 s.

Giddings, Thaddeus Phil. and others. Junior music. (Music education ser.) Boston, Ginn. 8°. 256 p. $ 1,44.

Giglioli, Lilia. Manualetto teorico-pratico di nozioni indispensabili a chi studia la musica. Roma ('23), fratelli De Sanctis. 4°. 82 p. L 10.

Gilson, Paul. Traité d'harmonie. I. Brüssel ('23), Cranz. 4°. 360 p.

Goldschmidt, V[iktor].* Materialien zur Musiklehre. H. 2. 3. 4. = Materialien zur Naturphilosophie. (Heidelberger Akten d. von-Portheim-Stiftg. 8. 9. 11.) Heidelberg, C. Winter. 4°. S. 137—256. ℳ 8,50. S. 257—361. ℳ 4. S. 363—480. ℳ 4,50.

Grabner, Herm.* Allgemeine Musiklehre als Vorschule für d. Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, d. Formen- u. Instrumentationslehre. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. IX, 254, I, 44 S. m. Fig. ℳ 6.

Hadow, W. R. Music. (Home univ. lib.) London, Williams. 8°. 256 p. 2 s. 6 d.

Hiller, Ferdinand. Übungen zum Studium der Harmonie u. des Contrapunktes. Durch ausgeführte Aufgaben verm. 26. Aufl. Köln, Du Mont-Schauberg. 8°. III, 163 S. ℳ 2,20.

Home, Ethel. Ear training and musical dictation, a scheme of work for children. Illus. London, K. Paul. 8°. 32 p. Geb. 2 s.

Kitson, C. H. The art of counterpoint, 2nd ed. New York, Oxford Press. 8°. 352 p. $ 3,35.

Klebs, Paul. Vom Rhythmus u. von d. Technik des Dirigierens. Mit zahlr. Notenbeisp. Cassel, Oncken Nachf. 8°. 55 S. ℳ 1.

Köhler, Louis. Allgemeine Musiklehre. Für Lehrende u. Lernende. 2., unveränd. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 310 S. ℳ 5.

Krohn, Ilmari. Musiikin teorian alkeet. [Anfänge der Musiktheorie.] Porvoo, Söderström 1924. 8°. 63 S. Finn. ℳ 15.

Krohn, Ilmari. Zur Analyse d. Konsonanzgehalts. (Aus der Festschrift f. Prof. Hugo Pipping, 1924.) 15 S.

Lehnert, Alfred. Das Wissenswerteste aus der Musik. Für Lehrer, Chorleiter u. Musikfreunde zsgst. u. bearb. Prag ('23), „Roland", Prager Verlags-Ges. 8°. III, 204 S. m. Abb.

Louis, Rudolf, u. Ludwig Thuille. Harmonielehre. 8. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. XV, 424 S. ℳ 7,50.

Louis, Rud. Aufgaben für den Unterricht in d. Harmonielehre. Im Anschluß an d. Harmonielehre von Rud. Louis u. Ludw. Thuille bearb. 1. Tl. Die Diatonik. 2. Tl. Die Chromatik u. Enharmonik (nebst e. Anh.: Kirchentonarten). 4. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. XVI, 196 S. ℳ 5.

Meißner, Herbert. Musik. (Hilfs- u. Lehrbücher f. d. höh. Unterricht. H. 12.) Leipzig, Jaegersche Verlh. 8°. 70 S. ℳ 0,60.

Neri, A. Degli abbellimenti musicali. Loro rotazione ed esecuzione nella musica antica e moderna. Padova, Zanibon. gr. 8°. 28 p. L 6.

Norrman, K. A. Musikordbok. De oftast förekommande musiksakorden med uttalsbeteckningar och förklaringar. Stockholm, Elkan & Schildknecht, Carelius. 152 S. kr. 3.

Peters, Illo. Die mathematischen u. physikal. Grundlagen der Musik. Mit 1 Kurve. Leipzig, Teubner. = Mathemat.-physikal. Bibliothek. 55. kl. 8°. IV, 35 S. ℳ 0,80.

Pieroni, Leop. Nozioni musicali. 14a ed., riv. ed ampliata dall' autore. Firenze ('23), Bratti e C. 4°. 16 p. fr. 2.

Puglisi, Gioeni Gaetano. Prontuario musicale universale. Libro indispensabile a tutti i musicisti per l'intellezione scientifica d'ogni genere di musica, ecc. Bari ('23), Canfora e Orsi. 16°. 274 p. L 12.

Quint, Heinz. Leitlinien zu einer Vortragsreihe üb. Tonanalyse. Wien, Anzengruber-Verl. in Komm. 17×21 cm. IV, 76 autogr. S. Kr. 30 000.

Richter, Alfred. Oefeningen ten gebruike bij Richter's Leerboek der Harmonie, [Nederl. bewerking door Jacques Hartog], bewerkt volgens de 12. Duitsche uitgaaf door Jacques Hartog. 2. uitgaaf. Leipzig, Breitkopf & H.; Amsterdam, Alsbach & Co. gr. 8°. VIII, 54. S. ℳ 2.

Richter, E. F. Traité de fugue. Précédé de l'étude des imitations et du canon. Trad. de l'allemand .... par Gust. Sandré. 2. éd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 193 S. ℳ 5.

— [Derselbe.] Traité complet de contrepoint .... Trad. de l'allemand par Gustave Sandré. 3. éd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 230 S. ℳ 5.

Riemann, Hugo. Handbuch der Harmonie- u. Modulationslehre. 9. Aufl. (Max Hesses illustr. Handbücher. Bd. 15.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°.

VIII, 227 S. Geb. ℳ 2,80. — [Derselbe.] Anleitg. z. Partiturspiel. 4. Aufl. (Max Hesses illustr. Handbücher. Bd. 30.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. IV, 127 S. Geb. ℳ 2,20.

Rougnon, Paul. Deuxième questionnaire musical et Réponses au questionnaire. Réponses. Paris ('23), H. Le Moine et Cie. 8°. 40 p. 75 c.

Schreyer, Johs.* Lehrbuch der Harmonie u. d. Elementarkomposition. 5., vollst. umgearb. u. verm. Aufl. [Nebst] Schlüssel z. d. Aufg. 2. verb. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. gr. °. VIII, 266 S. ℳ 8,50. Schlüssel 24×99 cm. 45 S. ℳ 3,50.

Schubert, F. L. Vorschule zum Komponieren. (Kompositionslehre f. Dilettanten.) 8. erw. u. vollst. umgearb. Aufl. m. 31 Übungsaufg. von Carl Kipke. Leipzig, C. Merseburger. kl. 8°. IV, 152 S. ℳ 1,20.

Schümann, Hans. Monozentrik. Eine neue Musiktheorie. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. 209 S. mit z. T. farb. Fig., z. T. farb. Tab. ℳ 14. [Derselbe.] Tonweiser für das Schümannsche Tonsystem DRP. zur sofortigen Auffindung aller harmonisch möglichen Tonverhältnisse. Stuttgart, ebenda. 20×20,5 cm. Zweiseitig z. T. farb. bedr. Papptaf. mit 3 Schiebern. ℳ 3.

Seiffert, Karl. Ergebnisse des Unterrichts in der Harmonielehre an Lehrerseminaren. Neue, verb. u. verm. Aufl. Leipzig, Rühle. gr. 8°. 60 S. ℳ 1,50.

Sharp, M. Theory of music for young musicians. London, Reeves. kl. 8°. 1 s. 6 d.

Sotavalta, Arvo. Zur Konsonanztheorie. (Annales Acad. Scient., Fennicae AXX. 5.) Helsinki ('23). 8°. 101 S. Finn. ℳ 18.

Stiévenard, E. Essai sur la prosodie musicale. Paris, Heugel. 8°. fr. 15.

Stumpf, Carl s. Beiträge.

Thomson, John W. A course in harmony. Boston ('23), White-Smith Music Pub. Co. 8°. 112 p. Geb. $ 1,25.

Vatielli, Francesco. Materia e forme della musica. Vol. 1. Firenze, Le Monnier. 8°. L 15.

Veldkamp, K. Practische muziekleer. Met bijbehoorend Oefenboek en met een aanhangsel over schoolzangonderwijs. 4e, zeer verm druk. Groningen, Den Haag, Wolters Uitgevers-matschappij. gr. 8°. 137 p. F 1,75. Oefenboek 48 p. F 0,60.

Wagner, Hugo. Arbeitsheft aus der Musiklehre. Reichenberg, Sollor's Nachf. 17×27 cm. 85 S. m. 1 Abb. Kč 12.

Wagner, R. Die wahre Reinstimmung. Stuttgart, Grüninger Nachf. in Komm. 4°. 19 S. m. 1 Abb. ℳ 4.

Wessem, Constant van. Inleiding tot de moderne muziek. 2e druk. Amsterdam, Van Munster's Uitgeversmaatschappij. 8°. IV, 148 p. F 1,50.

Widor, Charles Marie. Initiation musicale. (Collection des initiations.) Paris, Hachette. 16°. 160 p. fr. 5.

Wilson, Philip. The musicall [!] proverbis in the garet at the New Lodge in the Parke of Lekingfelde. London, Milford. gr. 8°. 5 s.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Acken, J. van. Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturg. Gesamtkunstwerk. (2. Aufl.) Gladbeck i. W. ('23), A. Theben. gr. 8°. IV, 119 S. m. Abb.

Arger, Jane. Initiation à l'art du chant. Paris, Flammarion. kl. 8°. 220 p.

Barr, Knut. Tre sångarfärder 1894, 1904, 1914. Reseskildringar. Med 96 ill. efter teckn. av förf. samt efter fotogr. Stockholm, Åhlén & Åkerland. 245 s. Kr 6,25.

Baverstock, A. H. Priesthood in liturgy and life: a study in the mystical values of the Christian liturgy. 2nd ed. London, Faith Pr. 8°. 171 p. 3 s. 6 d.

Bernstein, Paul. Lateinische Kirchenlieder aus dem Schatze vieler Völker und Zeiten. Verdeutscht mit teilw. Benutzung d. Simrockschen Übertr. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8°. 40 S. Geb. ℳ 1.

Bertheau, Martin. 400 Jahre Kirchenlied. Worte u. Weisen. Ein kurzer Rückblick. Hamburg, Buchh. d. nordd. Männer- u. Jünglingsbundes. 8°. 46 S. ℳ 0,75.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen der Benediktinerkongregationen Bayerns u. d. gemeinsamen Eigenmessen d. Benediktinerordens, im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16°. VII, 15, 94 S. ℳ 2. — [Derselbe.] Die Eigenmessen der Beuroner Benediktinerkongregation u. die gemeinsamen Eigenmessen d. Benediktinerordens, im Anschluß ... Ebenda. 16°. VII, 20, 85 S. ℳ 2. — [Derselbe.] Die gemeinsamen Eigenmessen des Benediktinerordens, im Anschluß ... Ebenda. 16°. V, 10, 54 S. ℳ 1,70.

Biron, Dom Réginald. Table général de l'année liturgique du R. P. Dom Prosper Gueranger. 2e éd. Tours, Mame et fils. 16°. XIII, 246 p.

Braun, Jos. Liturgisches Handlexikon s. Abschnitt I.

Breare, W. H. Vocal analyses: sensitising breath, emotional evolution. London, Simpkin. 8°. 92 p. 5 s.

Britt, Matthew. The hymns of the breviary and missal. New York, Benziger Bros. 8°. 383 p. $ 3.

Carreras, Lluis. Setmana Santa i vnitada de Pasqua. Biblioteca popular litúrgica. Abadia de Montserrat. [8°. 501 p.]

Cooke, J. Francis. Great singers on the art of singing. Philadelphia, Theo. Presser Co. 8°. 300 p. il. $ 2,25.

David, D. Lucien. Analyses grégoriennes pratiques. 6. série. Grenoble ('23), bureau Grégorien. 8°. 37 p.

Deutsch, Johs. Erziehung zum ausdruckvollen Sprechen. 2. verm. Aufl. Berlin, Schwetschke & Sohn. gr. 8°. 52 S. ℳ 1. = Die Lebensschule. H. 7.

Drew, W. S. Voice training: the relation of theory and practice. (Oxford musical essays.) London, Milford. gr. 8°. 79 p. 3 s. 6 d.

Dunney, Jos. A. The mass. New York, Macmillan. 8°. 383 p. $ 2,50.

Eisenhofer, Ludwig. Katholische Liturgik. Freiburg, Herder. kl. 8°. XII, 321 S. ℳ 4,80.

Eitz, Carl. Merktafel für Noten u. Tonworte. [2. Aufl.] Eisleben, Breunung. 8°. 2 S. ℳ 0,05. [Derselbe.] Der Gesangunterricht als Grundlage d. musikal. Bildung. 2., unveränd. Aufl. Leipzig, J. Klinkhardt. gr. 8°. VIII, 75 S. Geb. ℳ 3,20.

Emborg, J. L. Vejledning til Sangundervisning i Skolen. Kopenhagen, Hagerup. 8°. 46 S. Kr 2,50.

Prof. E. Engels **Stimmbildungslehre.** Hrsg. v. F. E. Engel. Mit 19 Abb. Leipzig, Teubner. 8°. IX, 182 S. ℳ 2.80.

Erlandson, Frans. Sångmetod byggd på åskådning. Göteborg, Förlags A/B Västra Sverige. 80 s. Kr 2,50.

Fliche, Augustin. La réforme grégorienne. I. La formation des idées grégoriennes. Paris, Champion. gr. 8°. X, 423 p. fr. 25.

Forchhammer, Jörgen. Die Grundlage der Phonetik. Ein Versuch, die phonet. Wissensch. auf fester sprach-physiol. Grundlage aufzubauen. (Indogerm. Bibl. Abt. 3., Bd. 6.) Heidelberg. Winter. 8°. VIII, 212 S. ℳ 6.

Franssén, Nat. Kyrkosång och folksång. Studier. Lund ('23), Gleerup. 64 s. Kr. 1,50.

Gabl, J. Lehrplan für den Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitz'schen Methode. Bregenz, Teutsch. 8°. 30 S. ℳ 0,40.

Gihr, Nikolaus. Die Sequenzen des röm. Meßbuches, dogmat.-aszetisch erklärt. Bd. 2. Veni, Sancte Spiritus. Die Sequenz d. Pfingstwoche. 3. und 4. Aufl. Freiburg i. Br., Herder & Co. kl. 8°. VII, 106 S. Geb. ℳ 2,40. — [Derselbe.] Prim u. Komplet des römischen Breviers liturgisch und aszetisch erkl. 2., unveränd. Aufl. Ebenda. gr. 8°. VIII, 342 S. Geb. ℳ 8,20.

Goorts, P. Beknopte handleiding der liturgie. 5 e druk. s'-Hertogenbosch, G. Mosmans Zoon. kl. 8°. 71 p. F 0,40.

Gottesdienst, Evangel., und kirchliche Kunst. Vorträge. Mit 26 Abb. (Studien zur Geschichte und Gestaltg. des evang. Gottesdienstes u. z. kirchl. Kunst. Bd. 1.) Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8°. XVI, 109 S. m. Abb. Geb. ℳ 5.

Gueranger, Dom **Prosper.** L'année liturgique. Le Temps de Noël. T 1. 21e éd. — La Passion et la Semaine sainte. 27e éd. Tours, Mame et fils. 8°. 580 p., VII, 712 p.

Gutzmann, Hermann. Sprachheilkunde. Vorlesgn. 3. Aufl. Mit 131 Abb. Nach d. Tode d. Verf. bearb. u. hrsg. von Harold Zumsteeg. Berlin, Fischers med. Buchh. gr. 8°. XI, 730 S. ℳ 18.

Harper, E. Enyeart. Church music and worship; a program for the church of to day. New York, Abingdon. 8°. 324 p. $ 2.

Herrmann, Heinr., München. Der freie Ton. Grundsätzliches üb. die Behandlg. der Stimme. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 22 S. ℳ 0,60.

Holmberg, Olof. Lärokurs i skolsång. 2:dra delen. 2:a omarb. uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. 245 s.

Kalendar of hymns ancient and modern and the English hymnal, 1925. London, Milford. 8°. 6 d.

Karwochenbuch. Ausgabe der Editio Vaticana in moderner Notation mit deutscher Übers. u. liturg. Einführg. von Karl Weinmann. Regensburg, Kösel & Pustet. 8°. 362 S. ℳ 5.

Kastner, Karl. Kommentar zum Breslauer Proprium. Breslau, Goerlich. 8°. 46 S. ℳ 0,75.

Kelynack, W. S. Making melody: devotional meditations upon the hymns of the Christian church. London, Epworth Pr. 8°. 119 p. 2 s. 6 d.

Knodt, Karl. Der evangelische Choral u. die Gestaltung des Gottesdienstes. (Wörtl. Abdr.

d. Vortrags „Die Bedeutung d. evang. Kirchengesangs für das gottesdienstliche Leben der Gemeinde".) Giessen, Töpelmann. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,40.

Knorr, Joh. B. Psalterium. Kurze Erkl. der Psalmen u. Cantika d. Wochenoffizien des röm. Breviers f. Kleriker u. Ordensleute. 2. verb. u. verm. Aufl. Limburg a. d. Lahn ('23), Gebr. Steffen. 8°. 176 S. ℳ 2.

Kofler, Leo. Die Kunst des Atmens. Aus d. Engl. übers. v. Clara Schaffhorst und Hedw. Andersen. 14.—18. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. XIV, 96 S. m. Fig. ℳ 2.

Kurz, Matthäus. Betrachtungsschule. Liturg. Methode der Betrachtg. u. d. Beschauung. Mit 37 Meßbetrachtgn. Wiesbaden, Rauch. kl. 8°. 132 S. Geb. ℳ 1,80.

Kyriale seu Ordinarium missae quod juxta editionem vatican. hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. Ed. X. Regensburg, Pustet. 8°. IV, 150, II S. ℳ 1.

Lasance, Fr. Xavier. The new missal for every day; a complete missal in English. New York, Benziger Bros. $ 2,75.

Lefebvre, G. Catholic Liturgy: its fundamental principles. Trans. by a Benedictine of Stanbrook. London, Sands. gr. 8°. 312 p. 7 s. 6 d.

Lehmann, Lilli. How to sing (Meine Gesangskunst). Transl. from the German by Rich. Aldrich. New rev. and supplemented ed. trans. by Clara Willenbücher. London, Macmillan. 8°. 315 p. 14 s. — [Dasselbe.] Französisch. Traduction nouvelle de Maurice Chassang. Paris, Lerolle et Cie. 4°. 79 p.

Lindberg, Gustav. Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleich. Liturgik. s. Abschnitt III.

Liturgie in gebruik bij de vrije katholieke kerk. Batavia, Uitgave der Vrij-katholieke stichting Joa. Baptistes. kl. 8°. VIII, XXVI, 514 p. Geb. F 5.

Liturgie und Kunst. Hrsg. v. Corbinian Wirz. Bd. 4. 1923. M. Gladbach ('24), Kühlen. 4°. 96 S.

Lothar, Rudolph. Die Sprechmaschine. Ein technisch-aesthet. Versuch. Mit 19 Abb. Leipzig, Feuer-Verl. kl. 8°. 128 S. ℳ 2.

Macdonald, Alex. The sacrifice of the mass in the light of scripture and tradition. London, K. Paul. 8°. 184 p. 7 s. 6 d.

Manuel, Petit, de la messe syrienne, publié par ordre de S. B. Mgr. Ignace Ephrem II Rahmani, patriarche syrien d'Antioche. 2e éd. Paris ('23), Maison de la Bonne Presse. kl. 8°. XII, 65 p.

Marfi, Maria. Methode „Marfi", der neue Weg f. Sänger! Eine aufklärende Studie. Berlin ('23), Marfi-Verl. 8°. 14 S. ℳ 0,50.

Meyer, Alfred. Der Wechselgesang im evangel. Gemeindegottesdienst. Seine Theorie und seine Praxis. Stuttgart, Quell-Verl. d. Ev. Gesellschaft. 8°. 56 S. ℳ 0,80.

Miller, Athanasius. Die Psalmen. Einf. in deren Geschichte, Geist u. liturg. Verwendg. 5.—8., stark verm. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8°. VII, 242 S. Geb. ℳ 3,60.

Missa pro defunctis. Toni communes missae necnon modus cantandi alleluja tempore paschali secundum octo tonos quod juxta ed. vaticanam hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. Regensburg, Pustet. 8°. 39 S. ℳ 0,30.

Missale Romanum. Ed. IX juxta typicam vaticanam. Regensburg, Pustet. 16°. 152, 1000, 305, 38, 12 S. m. Abb. ℳ 7.

Missale Romanum ex decreto ss. concilii tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis maximi jussu editum ... a Pio X reformatum et ... Benedicti XV auctoritate vulgatum. Ed. sexta juxta typicam Vaticanam. Turonibus, Mame. Fol°.

Missel romain, contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année. Tours ('23), Mame et fils. kl. 8°. 540 p.

Moberg, Maria. Sånglekar för barnträdgården och småskolan, utarbetade vid Fröbelinstitutet. Andra saml. tv. 4:o. Stockholm, Abr. Lundquist. 50 s., kr. 3.

Müller, J. P. Mein Atmungs-System. Mit 52 Abb. 6.—9. Tsd. Leipzig, Grethlein & Co. gr. 8°. 101 S. ℳ 2,50.

Nelle, Wilh. Schlüssel zum Evangel. Gesangbuch für Rheinland und Westfalen. Die 580 Lieder dieses Buches nach Geschichte, Gehalt u. gottesdienstl. Verwertg. dargest. 3., verb. u. verm. Aufl. Mit 1 Bilde d. Verf. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. XVI, 398 S. ℳ 8.

Nelle, Wilh. u. Joh. Plath. Chorbuch 1917. 27 Lieder D. Mart. Luthers in Chorsätzen. Im Auftr. d. ev. Kirchengesangvereine f. Rheinland u. Westfalen hrsg. Ausg. A u. B für d. Chorleiter [nebst] Singheft A. 4. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 4°. XXII, 144 S. ℳ 7. Singheft: 5. Aufl. 112 S. ℳ 2,50.

Newton, John. Dont's for choirmasters. Foreword by S. H. Nicholson. London, Heffer. 8°. 43 p. 1 s.

L'Office divin. Missel, vespéral et rituel très complets latin-français. Tours ('23), Mame et fils. kl. 8°. XXIX, 1449 p.

Panfoeder, Chrysostomus. Die Kirche als liturgische Gemeinschaft. (Liturgia. Gruppe 1, Bdch. 2.) Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag. kl. 8°. 166 S. Geb. ℳ 1,50.

La Passion, mystère en 17 actes et 25 tableaux, 300 acteurs, 21 chœurs de Gounod, Méhul, Bach, Beethoven, Mendelssohn .... Notice et programme. Besançon ('23), impr. de l'Est. 8°. 24 p.

Petrich, Herm. Unser Gesangbuch. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 68 S. ℳ 1,50. [Derselbe.] Unser geistliches Volkslied. Geschichte u. Würdigg. lieber alter Lieder. 2., umgearb., verm. und verb. Aufl. Ebenda. 4°. VIII, 236 S.

Ranke, K. E, u. Christian Silberhorn. Atmungs- u. Haltungsübungen. Mit 80 Abb. im Text. 3. neu bearb., verm. Aufl. München, Verl. d. Ärzte-Rundschau. 8°. 92 S. ℳ 3.

Rietsch, Gertrud. Kann man die ideale Tongebung Carusos lehren? „Stimmturnen". München, Buchenau & Reichert. 8°. 29 S. ℳ 0,50.

Roberts, R. E. Hints on hymn tunes. No. 4. (Church Music Soc.) London, Milford. gr. 8°. 2 d.

Roedemeyer, Friedrich-Karl. Vom künstlerischen Sprechen. Zugl. e. Einstellg. auf die v. d. Lautabteilg. d. preuß. Staatsbibliothek Berlin vorges. Lautausg. „Das künstler. Sprechen", hrsg. v. F. K. Roedemeyer. Frankfurt a. M., Blazek & Bergmann. 8°. VIII, 38 S. ℳ 2.

Rögely, Fritz. Schulgesang. Ein Beitrag zur Revision des Klassensingunterrichts. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8°. 108 S. Geb. ℳ 3.

Rolle, Georg. Didaktik u. Methodik d. Schulgesangunterrichts. 9., unveränd. Aufl. München, C. H. Beck. gr. 8°. V, 77 S. Geb. ℳ 3,20. [Aus: A. Baumeisters Handb. d. Erziehungs- u. Unterrichtslehre f. höhere Schulen.]

Rosenberg, Hans. Die Hymnen des Breviers in Urform und neuen deutschen Nachdichtgn. Abt. 2. Die Hymnen d. Proprium Sanctorum. Mit e. Anh.: Die Hymnen u. Sequenzen des Meßbuches. (Schluß.) Freiburg, Herder. kl. 8°. XVIII, 241. Geb. ℳ 3,20.

Schering, Arnold.* Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Grundsätzliches zur einheitlichen Notierung unserer Kirchenlieder. (Veröffentlichungen d. musikwiss. Seminars d. Univ. Halle-Wittenberg. Nr. 1.) Halle, Hilfswerk für Musikwissenschaft an der Univ. Halle-Wittenberg. gr. 8°. 60 S. ℳ 1,80.

Schiegg, Anton. Lerne naturgemäß sprechen u. singen! Allgem. Schule d. Stimmerziehg. 2. verm. Aufl. München, Pössenbacher Buchdr. u. Verlagsanstalt. gr. 8°. VI, VI, 111 S. m. Abb. ℳ 2,50.

Schmitt-Hummel, Rose. Der Weg zur Schönheit u. Tragfähigkeit der Stimme f. Gesangsschüler u. Künstler. München, O. Halbreiter. 8°. IX, 36 S.

Schott, Anselm. Das Meßbuch d. heiligen Kirche, lat. u. deutsch mit liturg. Erkl. Vollst. Neubearb. .... auf Grund d. neuen Missale Romanum hrsg. von Pius Bihlmeyer. 26. Aufl. Freiburg i. Br., Herder & Co. kl. 8°. 60, 848, 212 S. m. 1 Titelb. u. 4 Vollb. Geb. ℳ 6,50.

Schuster, I. Liber sacramentorum: note storiche e liturgiche sul messale romano. Vol. VI. Torino-Roma, ditta P. Marietti. 16°. 256 p. L 9.

Smend, Julius. Das evangel. Lied von 1524 s. Abschnitt III.

Smith, Laura R. The singing twins; the child's book of famous musicians; il. Chicago, A. Williams. 8°. 126 p. 60 c.

Surén, Hans. Atemgymnastik in Bildern und Merkworten. Mit 14 Lehrbildertaf. 11./12. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 16°. 17 S., 14 Taf. in Leporelloform. ℳ 0,80. — [Derselbe.] Die Ausbildung der Atmung. Mit 14 Lehrbildern. [5. 6. 7. Aufl.] Ebenda. 16°. 16 S. In Leporelloform. ℳ 0,80.

Thausing, Albrecht.* Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit u. Entstehg., ihre Bildg. u. ihr Verlust. Mit 8 Abb. Stuttgart, Cotta Nachf. gr. 8°. X, 171 S. ℳ 6.

Ursprung, Otto. Restauration und Palestrina-Renaissance in der kathol. Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte. Vergangenheitsfragen u. Gegenwartsaufgaben mit 7 Bildtaf. Augsburg, B. Filser. gr. 8°. VIII, 80 S. Geb. ℳ 3.

Vandeur, Dom **Eugène.** La sainte messe. Notes sur la liturgie. 7me éd. Paris, Lecoffre. 8°. fr. 6,50.

Wagenmann, J. H. Enrico Caruso s. Abschnitt V unter Caruso.

Weiger, Jos. Liturgisches Marienbuch. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, Ausliefg., H. Rauch, Wiesbaden. kl. 8°. XXXII, 264 S. Geb. ℳ 3.

Zauleck, Paul. Deutsches Kindergesangbuch. Völlige Neubearb., nach d. hinterlass. Vorarbeiten s. Vaters hrsg. v. Johannes Zauleck. 5. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 16°. X, 222 S. u. Abb. ℳ 0,45.

Zimmermann, Willi. Passives Singen, d. psychophysische Basis des Belkanto. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 28 S. ℳ 0,60.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Adler, Eduard. Die Behandlung u. Erhaltung der Streichinstrumente. Nebst e. Lit.-Anhg.: Werke aus der Spezial-Lit. üb. Streichinstrumente u. e. Verz. d. Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher u. Reparateure in Deutschland, Österr.-Ungarn u. d. Schweiz. Neue durchges. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. kl. 8°. 60 S. ℳ 0,60.

Bagatella, A. Regole per la costruzione di violini, viole, violoncelli e violoni, con prefaz. di L. Torri. Padova, Zanibon. gr. 8°. 30 p. 2 tav., 11 fig. L 2.

Chybiński, Adolf. Instrumenty muzycne ludu rolskiego na Podhalu. Krakau, Verl. d. Poln. Akad. der Wissensch. 8°. 141 S. 18 Zeichn. u. 6 Taf.

Cremer, Oscar. How to become a professional violinist: tips and talks. Pref. by Charles Woodhouse. London, „The Strad". 8°. 126 p. 3 s. 6 d.

Elliston, Thomas. Organs and tuning: a practical handbook for organists: construction, mechanism, tuning, and care of the instrument. Repr. of 3rd ed., with additional matter. London, Weekes. 8°. 758 p. 25 s.

Finke, Romeo. Handbuch f. den Klavierunterricht. Prag, E. Wetzler. kl. 8°. 30 S. Kč 7,50.

Förster, Aug. u. Alois Hába. Der Vierteltonflügel. — Vierteltonmusik. (In: Denkschrift. Den Freunden des Hauses August Förster.) Löbau, Förster. s. Abschnitt V unter Förster.

Ganassi, Sylvestro, dal Fontego.* Regola Rubertina. Mit e. Vorw. versehen u. hrsg. v. Max Schneider. I. Tl. (Venedig 1542). II. Tl. (o. O. 1543). Leipzig, Kistner & Siegel. qu 4°. 8 S., L faks. Taf., 4 S., XXLVII faks. Taf. ℳ 40. = Veröffentlichungen des fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 2. Reihe. Tafelwerke. 3.

Gnirs, Anton. Alte und neue Kirchenglocken. T. 2. Mit Beitr. zur Geschichte d. Glockengusses u. s. Meister in den Gebieten nördlich wie südlich d. Ostalpenlandes u. an der Adria. Mit 71 Abb. Karlsbad, W. Heinisch. gr. 8°. 96 S. ℳ 5. [Tl. I. erschien in Wien bei A. Schroll & Co.]

Greilsamer, Lucien. L'anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du violoncelle. Aperçus nouveaux suivis du Vernis de Crémone; etude hist. et crit. Paris, Delagrave. 8°. fr. 12.

Hymander, Ingeborg. Den unge klaverläraren. [Der junge Klavierlehrer]. 8°. 321 S. Helsingfors, Schildt. Finn. ℳ 60:— Dieselbe Arbeit finnisch, Porvoo, Söderström. Finn. ℳ 45:—

Jacomb, C. E. Violin harmonics: what they are, and how to play them: a monograph. London, „The Strad" lib. 8°. 83 p. 5 s.

Jadassohn, S. Lehrbuch der Instrumentation. 3. Aufl. (Musikal. Kompositionslehre. Tl. 2.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 399 S. ℳ 6.

Kern, Walter.* Das Violinspiel. Prakt. Anleitg. f. d. Vervollkommnung der Violintechnik auf Grund neuer physiolog. Untersuchungen. 2 Taf., 24 Abb. u. Notenbeisp. Wien, P. Knepler. 8°. 142 S.

Koeckert, G. La tecnica del violino: i principi razionali. Torino, Bocca. kl. 8°. L 7.

Leoni, S. L'arte pianistica in Martucci-Brahms, Grieg, Novák, Debussy. Padova, Zanibon. gr. 8°. 145 p. L 5.

Malézieux, Eugène. Pour devenir violiniste. Paris, E. Malézieux. 3, rue Erckmann-Chatrian. 4°. 32 p. avec figs. fr. 3,50.

Manufacture de grandes orgues pour églises, chapelles et salons. A. Cavaillé-Coll, Charles Mutin, élève et successeur. Paris ('23), 13 et 15, avenue du Maine. gr. 8°. 32 p., pors. et gravs.

Merklein, A. Organologia. Exposición científica y gráfica del Organo. Madrid, Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesus. 8°. pts. 16.

Meyer, Fritz. Die Geige u. der Bogen in der Hand d. Anfängers. Eine ill. Beigabe zu jeder Violinschule .... (Sammlung Bartels. Nr. 14.) Braunschweig, Bartels. 8°. 48 S., 1 Taf.

Pisani, Agostino. Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra. 3a ed. Milano ('23), Hoepli. 16°. XIV, 140 p. L 8,50.

Poidras, Henri. Dictionnaire des luthiers (anciens et modernes). Critique et documentaire. Rouen, Imprimerie de la Vicomté. 8°. 300 p. 34 plchs. fr. 60.

Prout, Ebenezer. Elementar-Lehrbuch der Instrumentation. Übers. v. Bernhard Bachur. 4., unveränd. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 144 S. ℳ 4.

Racster, Olga. Chats on big and little fiddles. Rev. and largely rewritten. London, T. W. Laurie. 8°. 276 p. 7 s. 6 d.

Ritte, Theod. Der Höhenweg des Pianisten. Ratschläge u. Winke f. Aufwärtsstrebende. 13. bis 15. Aufl. Berlin-Wilmersdorf, Schack & Co. kl. 8°. 192 S., 1 Taf.

Robson, R. Walker. The repertoire of the modern organist. London, Musical Opinion Office. 8°. 3 sh.

Schlick, Arnolt.* Tabulaturen etlicher Lobgesang u. Lidlein uff die Orgeln u. Lauten. Hrsg. v. Gottlieb Harms. Klecken, Ugrino Abt. Verl. 19,5×28,5 cm, 61 S. ℳ 6.

Schneider, Hans. The working of the mind in piano teaching and playing; an application of the principles of psychology and physiology to the work of the teacher and player of the piano and other instruments. New York, Schroeder & Gunther. 8°. 80 p. $ 1,50.

Schroeter, K[urt]. Flesch / Eberhardt. Naturwidrige oder natürl. Violintechnik? Leipzig, Leuckart. 8°. 40 S. ℳ 1,20.

Seymour, W. J. The amateur performer: how to run a smale concert-party. London, Pearson. kl. 8°. 122 p. 2 s.

Sigon, Ettore. La rinascita della liuteria in Italia: l'arte di Ferruccio Zanier. Trieste, la Bottega del libro. 8°. 15 p.

Sörnsen, Niels. Meine Laute. Mit vielen Zeichngn., u. 9. Notenbeil. Stuttgart, Franckh. 1. 2. 3. u. 4. Aufl. 8°. 92 S. 1 Taf. Je ℳ 1,20.

Teuchert, Emil und **Erhard Walter Haupt.** Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. Zsgest., bearb. u. hrsg. In 3 Teilen. 1. Saiteninstrumente. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IX, 109 S. m. 25 Abb., 1 Klaviatur- u. Vergleichstab. d. Streichinstrumente. ℳ 3.

Thistleton, Frank. The art of violin playing: for players and teachers. Illus. London, „Strad" Library. gr. 8°. 252 p. 7 s. 6 d.

Torri, L. La costruzione ed i costruttori degli strumenti ad arco. Bibliografia liutistica storico tecnica. Padova, Zanibon. gr. 8°. 43 p. L 7,50.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Bartsch, Rud. H. Musik. 3 Nov. 11.—15. Tsd. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 328 S. Geb. ℳ 5.

Bekker, Paul. Von den Naturreichen d. Klanges. Grundriß einer Phänomenologie d. Musik. Stuttgart ('25), Deutsche Verl.-Anstalt. 8°. 75 S. ℳ 2.

Benz, Rich. Die Stunde der deutschen Musik. (Buch 1.) Jena ('23), Diederichs. gr. 8°. VIII, 467 S. ℳ 12.

Bills of Parliament. Copyright (musical works). London, H. M. S. O. 2 d.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di cultura musicale ad uso degli istituti magistrali e dei licei femminili. Livorno, Giusti. 16°. VIII, 167 p. L 6.

Buck, Percy C. The scope of music: ten lectures on the broader aspect of musical education. London, Milford. 8°. 140 p. 6 s.

Capmany, Aureli. La dansa popular com a element de cultura. Barcelona ('23), Publicacions de l'Escola Catalana d'Art dramatic. 8°. 17 p.

Clare, Eva. Musical appreciation and the studio club. With foreword by Gr. Bantock. London, Longmans & Co. 8°. 203 p. 9 s.

Confessions, The, of a prima donna. New York, Stokes. 8°. 300 p. $ 2,50.

Dahms, Walter. Musik des Südens. Römische Ausg. Stuttgart ('23), Deutsche Verlagsanst. 4°. 443 S. [Luxusausg.: 100 num. Ex. Halbleder. ℳ 75.]

Degani, M. E. Saggi di estetica musicale. Reggio Emilia, Tip. Goretti. 8°. 16 p. L 2.

Diderot, D. Le neveu de Rameau. Préface inédite de Louis Barthou. Illustré de 34 compositions de B. Naudin. Paris, Blaizot. 4°. XI, 202 p. fr. 600—900.

Divoire, Fernand. Découvertes sur la danse. Paris, G. Crès & Cie. 8°. 228 p., 35 dessins hor texte. fr. 35.

Dumesnil, René. Le monde des musiciens. Paris, G. Crès et Cie. 8°. 258 p. fr. 7,50.

Durand, Jacques. Abrégé historique et technique de l'édition musicale. Paris, Durand et Fils. 8°. fr. 2,50.

Education, Board of, — Adult Education Ctte. Papers. 5, British music: a report on the development of adult education through music. London, H. M. S. O. 2 d.

Evans, Edwin. The margin of music. London, Oxford Univers. Press. 8°. 71 p. 3 s. 6 d.

Finck, Henry Theophilus. Musical laughs, jokes, tittle-tattle, and anecdotes, mostly humorous, about musical celebrities. New York, London, Funk & Wagnalls. 8°. 348 p. $ 1,75.

Findeisen, Kurt Arnold. Lockung des Lebens. 3 musikal. Geschichten. Mit 3 Orig.-Lithogr. Leipzig, Kistner & Siegel. 16°. 56 S. Geb. ℳ 1,80.

Flasdieck, H. M. John Brown u. s. Dissert. on Poetry and Music s. Abschnitt V unter Brown.

Gregor, Jos. Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten 3 Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargest. Mit 8 Text- und 60 Tafelb. Wien, Wiener Drucke. 4°. 148 S.

Grillparzer, Franz. Ein armer Spielmann. Novelle. Berlin, H. Wigankow. kl. 8°. 77 S. — [Dasselbe.] Potsdam, Stiftungsverlag. kl. 8°. 88 S. Geb. 0,75.

Groos, Karl. Beiträge zu Ästhetik. 1. Tübingen, Osiandersche Buchh. gr. 8°. 65 S. ℳ 2,40.

Haddon, Archibald. The story of the music hall, from cave of harmony to cabaret. Foreword by H. A. Jones. Illus. London, Palmer. gr. 8°. 20 p. 1 s.

Hartmann, Eduard von. Philosophie des Schönen. 2. Aufl. mit Benutzg. des handschriftl. Nachlasses E. v. Hartmanns neu hrsg. v. Rich. Müller-Freienfels. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde; Wegweiser-Verl. gr. 8°. XV, 804 S. Nur für Mitglieder.

Harwood, Camilla. L'arte della danza. Firenze ('23), tip. G. Giannini. 8°. 16 p.

Harzmann, Friedrich. In dulci jubilo nun singet u. seid froh! Aus der Naturgeschichte d. dt. Kommersbuches. (Akadem. Bücherei. Nr. 8/9.) München, Parcus & Co. kl. 8°. 80 S. ℳ 1.

Heinse, Wilh. Ardinghello u. die glückseligen Inseln. Berlin, Mörlins. kl. 8°. VII, 358 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 3,50.

Hensel, Walther. Über die gesamte Musikpflege in Schule u. Volk. (Deutsche Zukunft. H. 1.) Rudolstadt, Greifenverl. gr. 8°. 21 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] (Julius Janiczek). Lied und Volk. Eine Streitschrift wider d. falsche deutsche Lied. 5.—8. Tsd. Augsburg, Stauda. [Komm.: Hofmeister, Leipzig.] gr. 8°. 32 S. ℳ 0,30.

Hinz, Walter. Kritik der Musik, die wahre Philosophie. Kiel, Lipsius & Tischer. gr. 8°. 90 S. Geb. ℳ 1,80.

Hoffmann, E. T. A. Dichtungen u. Schriften .... Gesamtausgabe. Hrsg. von W. Harich. Bd. 12. Schriften üb. Musik, Aufsätze, Rezensionen f. d. Leipziger Allg. Musikal. Ztg. Rezensionen f. Berliner Blätter. Singspiele. Bd. 13. Die vier großen Gespräche u. die kleinen Schriften üb. Literatur u. Theater. Berganza. Dichter und Komponist. Seltsame Leiden e. Theaterdirektors. Unterhaltgn. der Serapionsbrüder. Kleine Schriften. Weimar, Lichtenstein. gr. 8°. VIII, 511, XVI S. u. VIII, 542, XXV S. Je ℳ 4,60. — [Derselbe.] Kapellmeister Kreisler. (Nachw.: Alfred Merbach.) Berlin, Mörlins. kl. 8. VII, 424 S. m. 1 Titelb. Geb. ℳ 3,50.

Hohberger, Curt R. Einführung in das Verständnis der Musik. 2. Aufl. (Die Bücherei d. Volkshochschule. Bd. 35.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. VI, 226 S. ℳ 1,50.

Hunt, H. Ernest. The living touch in music and education: a manual for musicians and others. London, K. Paul. 8°. 232 p. 4 s. 6 d. — [Derselbe.] Music makers: a festival booklet. An address delivered at the Hastings Musical Festival, 1923. Ebenda. 8°. 64 p. 1 s.

Jöde, Fritz.* Musikschulen f. Jugend u. Volk. Ein Gebot der Stunde. Wolfenbüttel, Zwissler. 8°. 64 S. ℳ 2,50.

Kallenbach-Greller, Lotte. Grundriß einer Musikphilosophie nebst kritischer Darstellg. des Buches von Paul Bekker „Von den Naturreichen des Klanges". Als Privatmanuskript gedruckt. In Komm.: Berlin, Breitkopf & H., Potsdamerstr. 21. 8°. 40 S.

Kempter-Scheurer, Max. Über die Notwendigkeit einer Reform des Musikschulwesens im engeren Sinne. Bern ('23), Haupt. gr. 8°. 36 S., 1 Taf.

Klinghardt, Hermann. Sprechmelodie u. Sprechtakt. 2. Abdr. Mit e. Geleitwort v. Max Walter. Marburg, Elwertsche Verlh. gr. 8°. 31, 2 S. ℳ 1,20.

Lach, Robert.* Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden u. Probleme. (Akademie d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 200, Abh. 5.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. 120 S. ℳ 3,10.

Laurie, David. The reminiscences of a fiddle dealer. London, T. W. Laurie. 8°. 192 p. 7 s. 6 d.

Lehner, Rudolf. „Der Sangesbruder." Eine Sammlg. v. Sänger- u. Wahlsprüchen. Striegau, R. Mitschke. 9×14 cm. 32 S. ℳ 1.

Leitzmann, Albert. Fischartiana. Mit e. Anh.: Kaspar Scheits „Reformation der Musica". (Jenaer germanist. Forschgn. 6.) Jena, Frommannsche Buchh. gr. 8°. V, 90 S.

Levinson, André. La danse au théâtre esthétique et actualités mêlées. Paris, Bloud et Gay. 8°. 288 p. fr. 10.

Lissauer, Ernst. Geschichten von Musik und Musikern. Ausgew. u. eingel. Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 308 S. Geb. ℳ 4,50.

Liuzzi, Fernando. Estetica della musica: studi e saggi. Firenze, soc. ed. La Voce. 8°. 260 p. L 3,50.

Marsh, Agnes M. The dance in education. New York, Barnes & Co. 4°. 256 p. $ 10.

Matthiessen, Wilh. Die Königsbraut. Musikal. Märchen. Bd. 44. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei. Geb. ℳ 2,50.

Mayer, Anton. Die Einheit der griechischen Kunst. Berlin, de Gruyter & Co. gr. 8°. VIII 90 S. ℳ 5.

Miller, Doreen K. and **D. H. Wassell.** Demonstration dances: complete with instructions. London, Saville. 4°. 16 p. 4 s. 6 d.

Der **Ministerialerlaß*** vom 14. April 1924 über Die Reform des Musikunterrichts an den höheren Lehranstalten in Preußen. Hrsg. von Herm. Horstmann. Berlin, Weidmann. 16°. 46 S. ℳ 1,20.

Moszkowski, Alexander. Anton Notenquetscher läßt Sie grüßen! Berlin, Hoffmann & Campe. 8°. 225 S., 1 Titelb. n. Abb. ℳ 1,50.

Moy, Edgar. Studies in musical appreciation. Intro. by Alec Rowley. London, Saville. gr. 8°. 3 s. 6 d.

Müller-Freienfels, Richard. Das Denken und die Phantasie. 2., völlig umgearb. Aufl. Leipzig, ('25), Barth. gr. 8°. IX, 358 S. ℳ 12.

Nestriepke, S. Der moderne Theaterbetrieb. Berlin, Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. 8°. 47 S. ℳ 1.

Nicholls, Frederick. The language of music, or musical expression and characterization. (The music lover's libr.) London, Kegan Paul. 8°. 2 s. 6 d.

Nowack, W. Die schallanalytische Methode von Ed. Sievers. Darstellg. u. Kritik. Mit 1 Taf. (Fr. Manns Päd. Magazin. H. 969.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 50 S.

Ochs, Siegfr.* Der deutsche Gesangverein. Bd. II. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. 428 S. Geb. ℳ 6.

Parry, C. Hubert H. Style in musical art. Rev. ed. Repr. London, Macmillan. 8°. 451 p. 12 s. 6 d.

Pole, William. The philosophy of music. 6th ed. Intro. by E. J. Dent, and supplementary essay by H. Hartridge. London, K. Paul. 8°. 366 p. 10 s. 6 d.

Querido, Js. Muziek. (Prosa-keur). Amsterdam, Em. Querido. kl. 8°. III, 125 p. F 1,20.

Rabsch, Edgar. Gedanken üb. Musikerziehung. Zur Stellg. der Musik innerhalb der „Neuordnung d. preuß. höh. Schulwesens." Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VII, 61 S. ℳ 1,40.

Rohrdantz, Theod. Die Macht d. Musik. 3 Predigten, mit Geleitw. von Landessuperint. .... Leo u. Emge. Grabow i. M., Geschäftsstelle d. Volksmission. [Schwerin, Bahn in Komm.] gr. 8°. 15 S. ℳ 0,15.

Schaefer, Rud. Frau Musika. (5) Zeichn. 38. Aufl. Potsdam, Stiftungsverl.. 4°.

Schauspielergesetz, Das, (Bundesgesetz vom 13. Juli 1922) über den Bühnendienstvertrag. Kommentiert v. Paul Klemperer. Wien, Staatsdruckerei österr. Verl. kl. 8°. VI, 54 S.

Schaumberger, Heinrich. Bergheimer Musikanten-Geschichten. Heitere Bilder aus dem oberfränk. Volksleben. (Hendel-Bücher 2014/17.) Berlin, Hendel. kl. 8°. IV, 283 S. ℳ 1,20.

Schering, Arnold. Musikalische Bildung und Erziehg. zum musikal. Hören. 4., veränd. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. 85.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 153 S. Geb. ℳ 1,60.

Schikowski, John. Der neue Tanz. Berlin, Volksbühnen-Verlags- u. Vertriebs-G. m. b. H. 8°. 55 S. ℳ 1.

Schinz, Max. Die theoret., prakt. u. künstlerischen Grundlagen unserer Kultur. (Die neue Weltanschauung. Bd. 1.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 126 S. ℳ 2. = Fr. Manns pädagog. Magazin. H. 981.

Schopenhauer, Arthur. Schriften über Musik. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei.

Seidel, Heinrich. Die Musik der armen Leute u. a. Vorträge. Mit e. Notenbeil. Stuttgart, Cotta Nachf. 8°. 48 S. Notenbeil. 6 S. ℳ 0,80.

Sievers, Eduard.* Ziele u. Wege der Schallanalyse. 2 Vortr. (Germanische Bibliothek. Abt. 2: Untersuchgn. u. Texte. Bd. 14.) Heidelberg, Winter. gr. 8°. S. 65—111.

Spyri, Johanna Heusser. The little Alpine musician; tr. by Helen B. Dole. New York, Crowell. 8°. 345 p. $ 1,50.

Stacpoole, H. de Vere. The street of the flute-player: a romance. London, Nash & G. 8°. 364 p. 3 s. 6 d.

Storr, M. Music for children: first steps in appreciation. Assisted in part 2 by A. E. F. Dickinson. London, Sidgwick & J. 8°. 207 p. 6 s.

Stratton-Porter, Gene. Music of the wild. Cheap ed. London, Hodder & S. 8°. 254 p. 2 s.

Strauch, Hugo. Valentins Magnificat. Ein Künstlerroman. Köln, Bachem.

Turner, W. J. Variations on the theme of music. London, Heinemann. 8°. 324 p. 8 s. 6 d.

Urheber- u. Verlagsrecht, Schweizerisches. Bundesgesetz betr. d. Urheberrecht an Werken d. Literatur u. Kunst. Textausg. mit Sachreg. d. Bundesgesetzes vom 7. 12. 1922, d. obligationenrechtl. Bestimmgn. üb. d. Verlagsvertr. u. d. rev. Berner Übereinkunft vom 13. Nov. 1908 mit einer Einl. von Ernst Röthlisberger. Zürich ('23), Polygraph. Institut. kl. 8°. 86 S. Geb. fr. 5.

Volkelt, Johs. System d. Ästhetik. Bd. 3. Kunstphilosophie u. Metaphysik d. Ästhetik. 2. Aufl. München ('25), C. H. Beck. gr. 8°. XX, 600 S. ℳ 18.

Wagner, Rich. Ein Ende in Paris. Mit 3 Orig.-Lithogr. Leipzig, Kistner & Siegel. 16°. 55 S. Geb. ℳ 1,80.

Wassermann, Jakob. Das Gänsemännchen. Roman. 77.—82 Aufl. Berlin, S. Fischer. 8°. 606 S. ℳ 6.

Weber, Max.* Die rationalen u. soziolog. Grundlagen der Musik. Mit e. Einl. von Theodor Kroyer. 2. Aufl. München, Drei Masken Verl. gr. 8°. VIII, 95 S. Geb. ℳ 4.

Wejeyeratne, J. de S. Musical moments. London, Reeves. 8°. 4 s. 6 d.

Weissmann, Adolf. Die Musik der Sinne. Stuttgart ('25), Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 313 S. Geb. ℳ 7,50.

Werner, Moritz. Von deutschem Wesen in Sprache, Dichtg. u. Lied u. vom Unterricht im Geiste Hildebrands. Anh.: Personen- u. Ortsnamen, sowie Erkl. zu Lesestoffen. Ansbach, M. Prögel. gr. 8°. LX, 99 S. ℳ 3.

Wetchy, Othmar. Zur Bildung des musikal. Geschmacks. Wien, Braumüller. kl. 8°. VIII, 35 S. Kr 8700.

Winther, Fritz Hanna. Lebendige Form. Rhythmus u. Freiheit in Gymnastik, Sport u. Tanz. 2. Aufl. Karlsruhe, Braun. 8°. 24 S., 32 Abb. ℳ 1.50.

Wolzogen, Ernst von. Der Kraft-Mayr. Ein humorist. Musikanten-Roman. Vom Verf. durchgeseh. Ausg. letzter Hand. Braunschweig, Westermann. 8°. 359 S. Geb. ℳ 6.

Wortham, H. E. A musical Odyssey. London, Methuen. 8°. 205 p. 6 s.

X.

Dissertationen

Basel. Reiter, Ernst. Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften. — Tirabassi, Antonio. École flamande. La mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne. — Die Preisfrage der philosophischen Fakultät für das Jahr 1924 „Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jhs.“ löste Dr. Robert Sondheimer.

Berlin. Albrecht, Hans. Die Aufführungspraxis der italienischen Musik des 14. Jahrh. — Gombosi, Otto. Jacob Obrecht, eine stilkritische Studie. — Roselius, Ludwig. Andreas Raselius als Motettenkomponist.

Bern. Zulauf, Max. Die Harmonik Joh. Seb. Bachs. [Wird bald im Druck erscheinen.]

Bonn. Fröhlich, Alfred. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Gesangstechnik. — Graf Peter. Bürgers Romanzen u. Balladen in Kompositionen s. Zeitgenossen. — Jammers, Ewald. Untersuchungen über die Rhythmik uud Melodik der Jenaer Liederhandschrift. — Panoff, Peter. Die nationale Kunstmusik Rimsky-Korsakows. — Stöpfgeshoff, Max. Neefe als Liederkomponist. — Virneisel, Wilh. Chr. B. Klein u. s. Sammlg. musik. Handschriften.

Erlangen. Jahn, Fritz. Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues. Trompeten- u. Posaunenmacher im 16. Jahrh. — Henschel, Albert Karl. Zehn Sequenzen des Notker Balbulus aus den ältesten Quellen übertragen und mit der Überlieferung verglichen.

Frankfurt. Meissner, Richard. Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten. — Salomon, Willi. Hugo Wolf als Liedkomponist. Eine stilkritische Untersuchung.

Freiburg i. Br. Ameln, Konrad. Beiträge zur Geschichte der Melodien „Innsbruck, ich muß dich lassen“ und „Ach Gott vom Himmel, sieh' darein“ (Erfurter Fassung).

Freiburg (Schweiz). Hain, Karl. Ein musikalischer Palimpsest.

Göttingen. Elling, Alwin. Die Messen, Hymnen u. Motetten d. Handschrift v. Apt. — Schröder, Alfr. Die englischen Texte G. F. Händels. — Spitta, Heinrich. Heinr. Schütz' Orchester u. unveröffentlichte Werke. [Wird gedruckt.]

Halle. Kramer, Margarethe. Beiträge zu einer Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700. — Nietan, Hanns. Die Buffoszenen d. spät-venetianischen Oper (1680—1710). Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper. — Stephenson, Kurt. Johannes Schop. Sein Leben und Wirken.

Hamburg. Jacobsen, Jos. Robert Browning und die Musik.

Heidelberg. Kuckuk, Ludwig. Peter Winter als deutscher Opernkomponist. Ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. der zweiten deutschen Opernbewegung.

Kiel. Hoffmann, Hans. Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Phil. Emanuel Bach.

Königsberg. Jung, Lina. Der Aufstieg der Violine (die Violine in Frankreich, Italien, Deutschland von 1600—1750). — Rottluff, Benno. Das öffentliche Musikleben der Stadt Königsberg von 1750—1850 im Lichte der Presse. (Grundlegende Quellenarbeit.) — Beudi, Benno. Flotow als Opernkomponist.

Leipzig. Bätz, Rüdiger. Musik zu Goethes Faust. Ein Beitr. zur Geschichte der Schauspielmusiken. — Birtner, Herbert. Joachim a Burgk als Motettenkomponist. — Vidor, Martha. Zur Begriffsbestimmg. des musikal. Charakterstückes, mit besond. Berücksichtg. des Charakterstücks für Klavier. — Zenck, Herm. Sixtus Dietrich.

München. Danser, Otto. Johann Brandl, Leben und Werke. — Engel, Hans. Zur Geschichte des Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. — Gräser, Hans. Zur Geschichte von Telemanns Instrumental-Kammermusik. — Herre, Max. Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper. — Schmidt, Gerhard. Peter Ritter. — Steger, Hellmut. Beiträge zu Carl Czernys Leben und Schaffen. — Steiger, Rudolf. Beiträge zur Geschichte des deutschen Chorlieds um die Wende des 16. Jahrhunderts. — Waege, Hortensia. Zur Geschichte des Liedes mit Begleitung von Klavier und obligaten Soloinstrumenten.
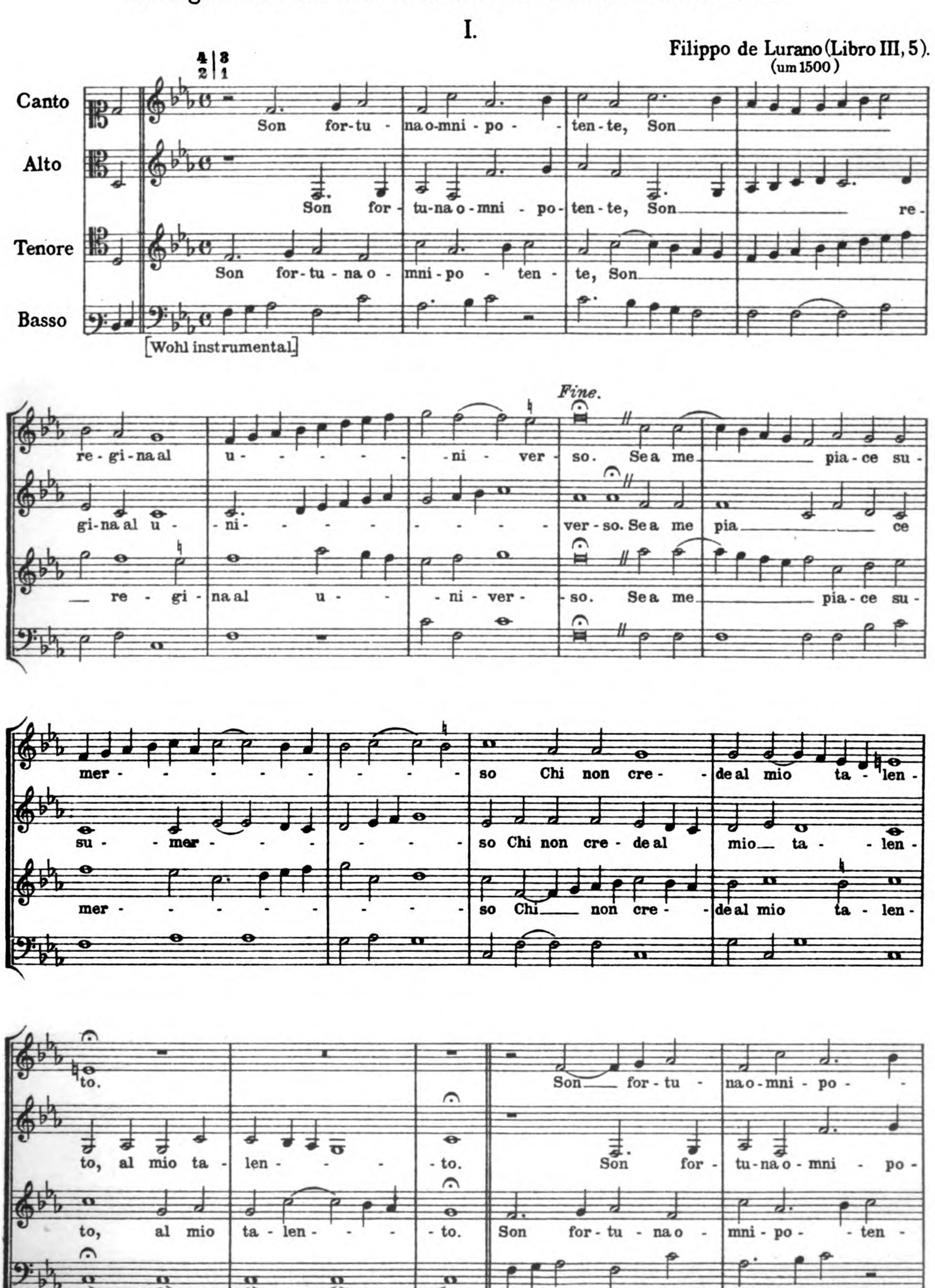
Prag. Weizsäcker, Hildegard. Studien zur deutschen Violinmusik des 17. Jahrhunderts.
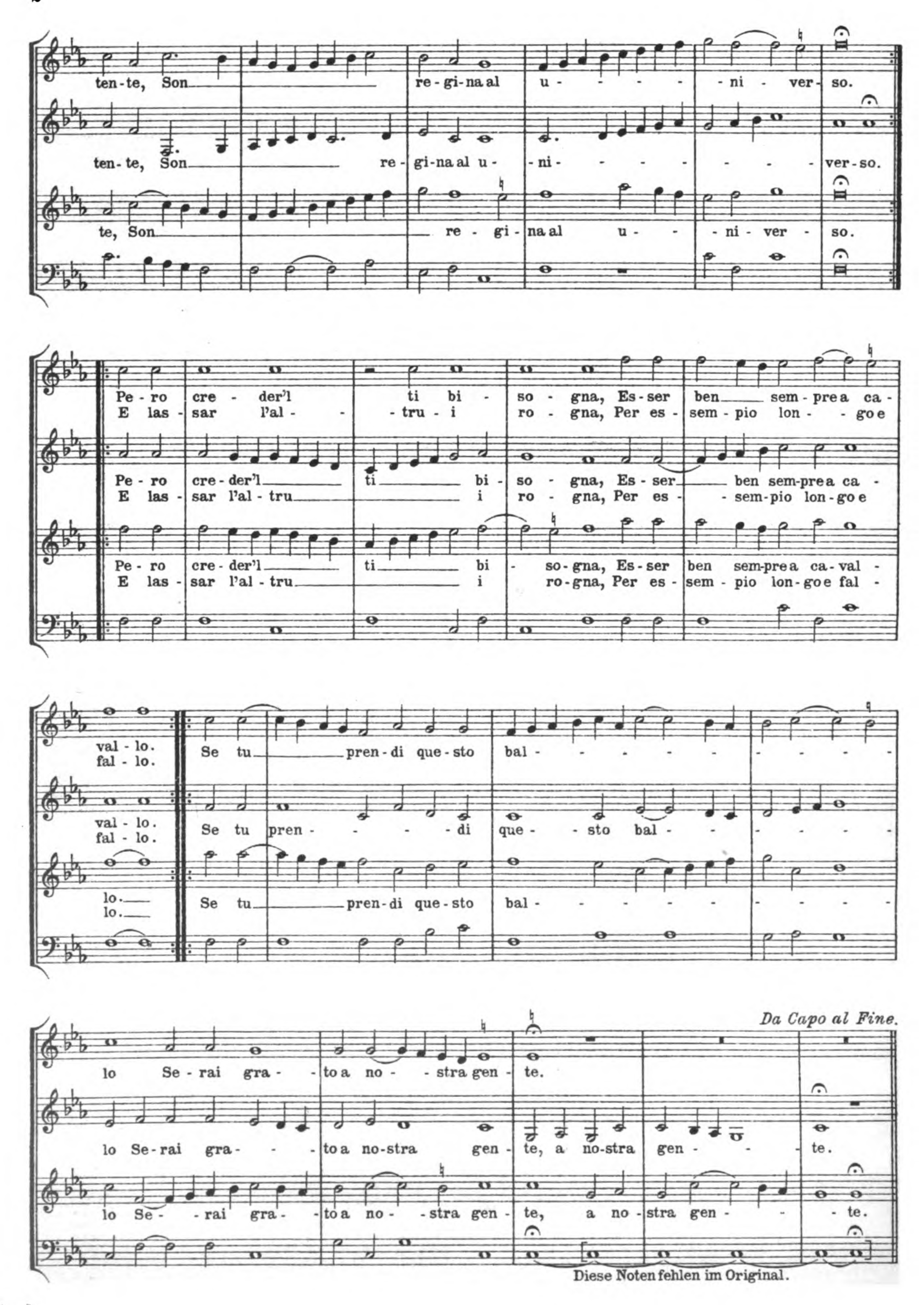
Tübingen. Ensslin, Hermann: Die Grundlagen des Harmoniesystems. — Häring, Kurt: Fünf schwäbische Liederkomponisten: Abeille, Eidenbenz, Dieter, Schwegler, Christmann. — Keßler, Hermann. Die Artikulation, besonders in den Werken Bachs. — Stuart, Donald: Samuel Gottlob Auberleen, ein Beitrag zur württembergischen Musikgeschichte. — Wilss, G. Die Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert.

Wien. Kosch, J. Franz. Fl. Leop. Gassmann als Kirchenkomponist. — Kurzmann, Henriette Rita. Die Modulation in den Instrumentalwerken Mozarts. — Nützlader, Rud. Salieri als Kirchenmusiker. — Plameyac, Dragan. Okeghem als Motetten- u. Chansons-Komponist. — Prusik, Karl. Kompositionen des Lautenisten Sylvius Leopold Weiss. — Wohlmuth, Hans. Die Grundsätze deutscher Gesangskultur von 1750—1790.

C. G. Naumann G. m. b. H., Leipzig

Beilage zum Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1924.

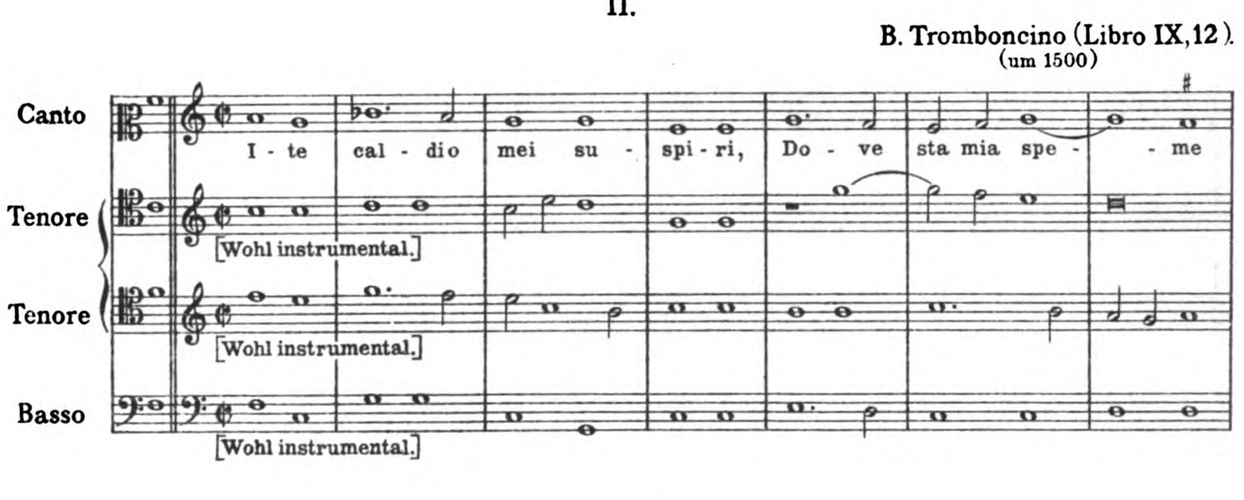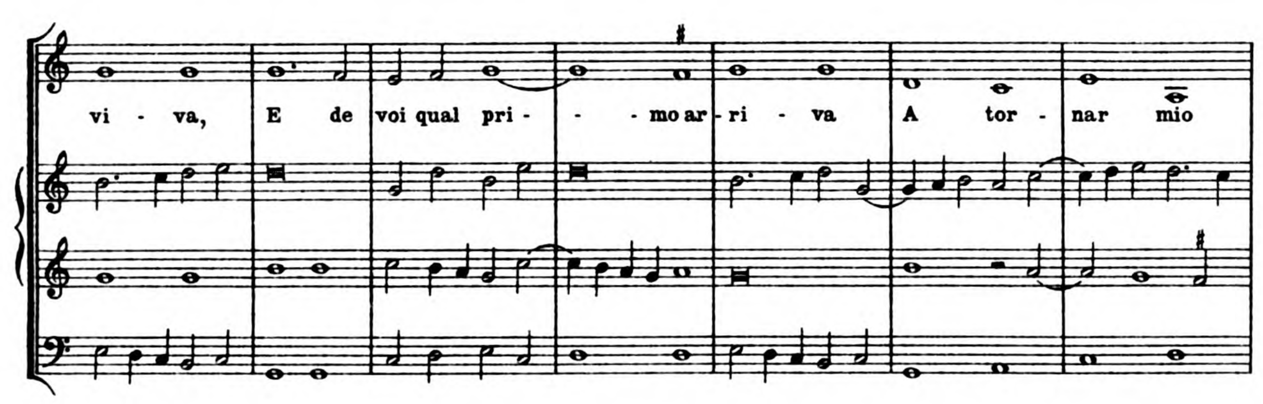



ten-te, Son re-gi-na al u- ni - ver- so.
ten-te, Son re-gi-na al u- ni- ver-so.
te, Son re - gi-na al u- - ni - ver - so.
Pe - ro cre - der'l ti bi - so - gna, Es-ser ben sem-pre a ca-
E las - sar l'al - tru - i ro - gna, Per es - sem - pio lon - go e
Pe - ro cre - der'l ti bi - so - gna, Es - ser ben sem-pre a ca -
E las - sar l'al - tru i ro - gna, Per es - sem-pio lon-go e
Pe - ro cre - der'l ti bi - so-gna, Es - ser ben sem-pre a ca-val -
E las - sar l'al - tru i ro-gna, Per es - sem - pio lon-go e fal -
val - lo. Se tu pren-di que-sto bal-
fal - lo.
val - lo. Se tu pren- di que- sto bal-
fal - lo.
lo. Se tu pren-di que-sto bal-
lo.
Da Capo al Fine.
lo Se - rai gra - to a no - stra gen - te.
lo Se-rai gra- to a no-stra gen - te, a no-stra gen - te.
lo Se - rai gra - to a no - stra gen - te, a no - stra gen - te.
Diese Noten fehlen im Original.
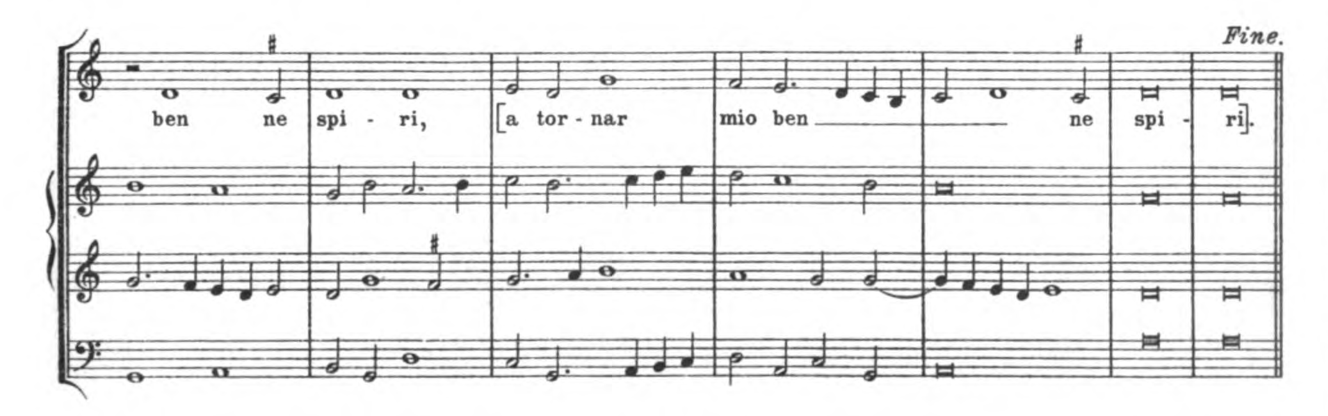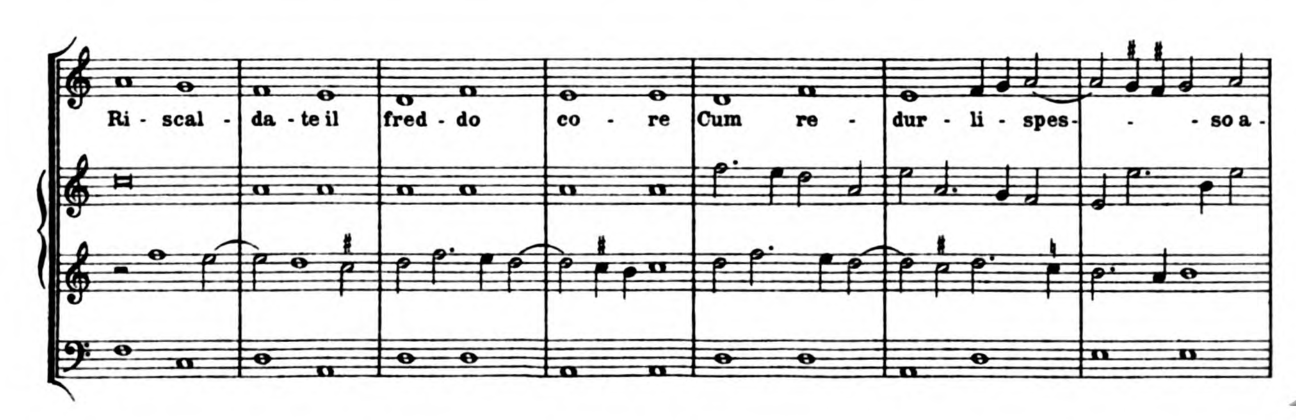


II.
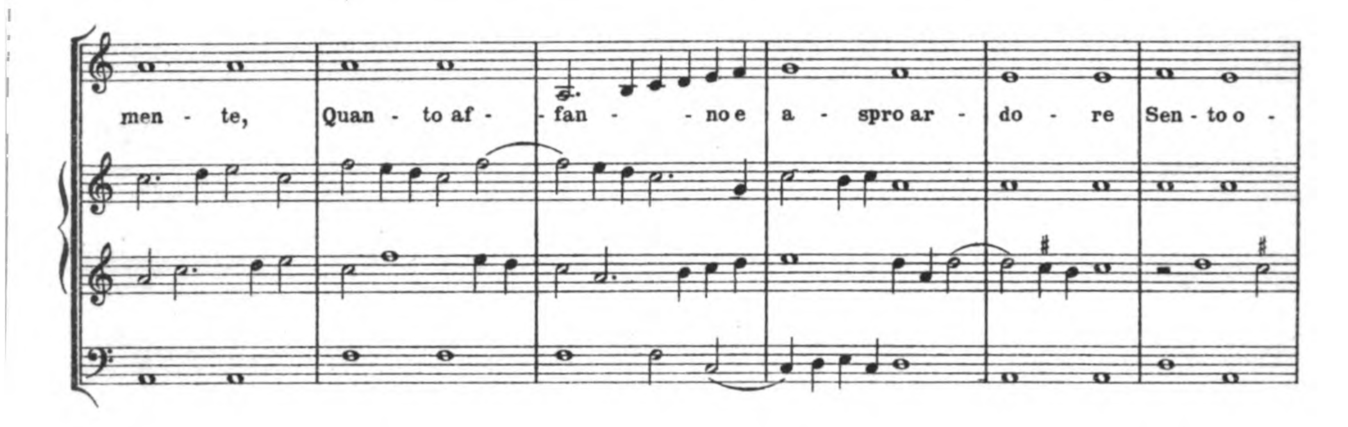
B. Tromboncino (Libro IX,12).
(um 1500)
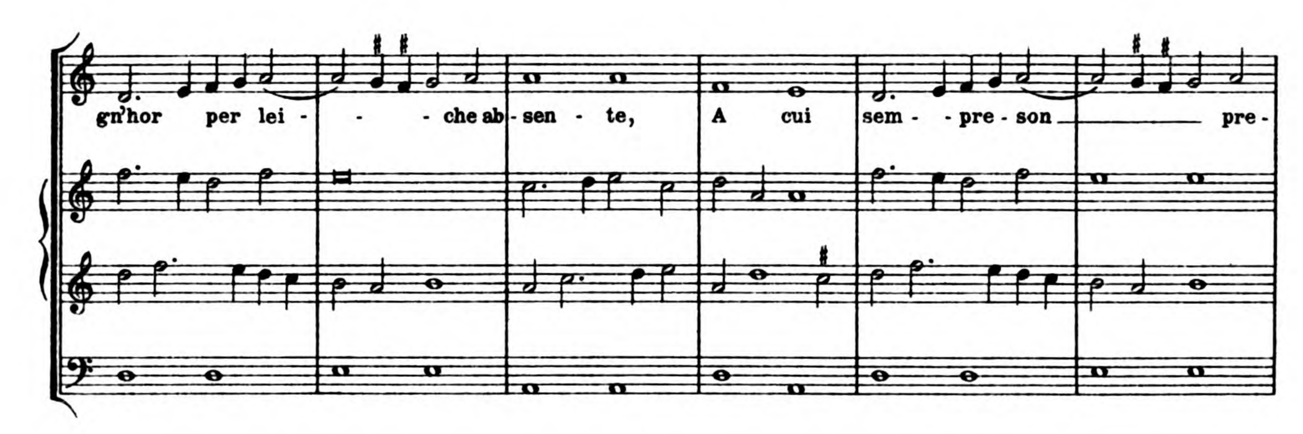


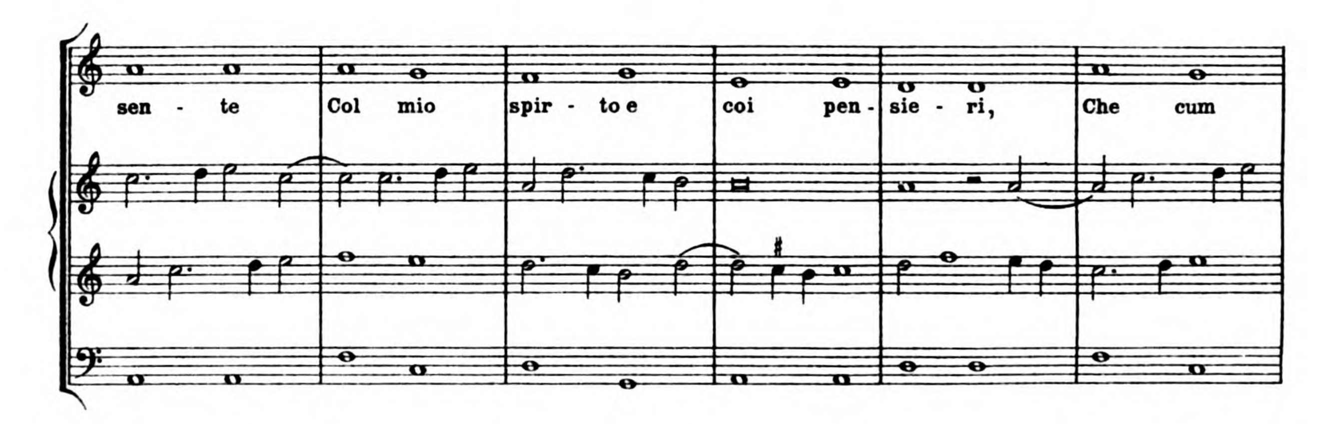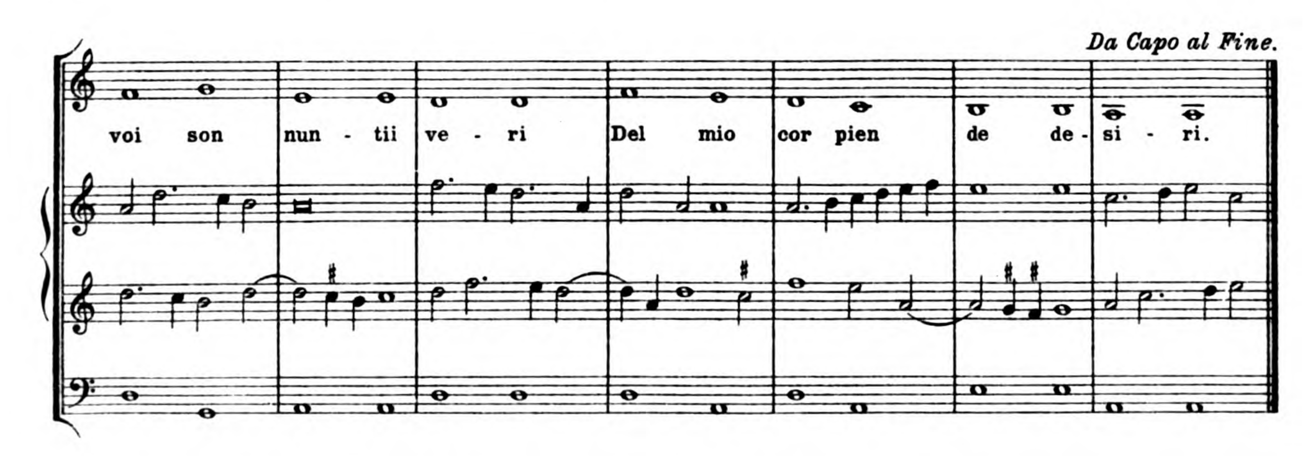










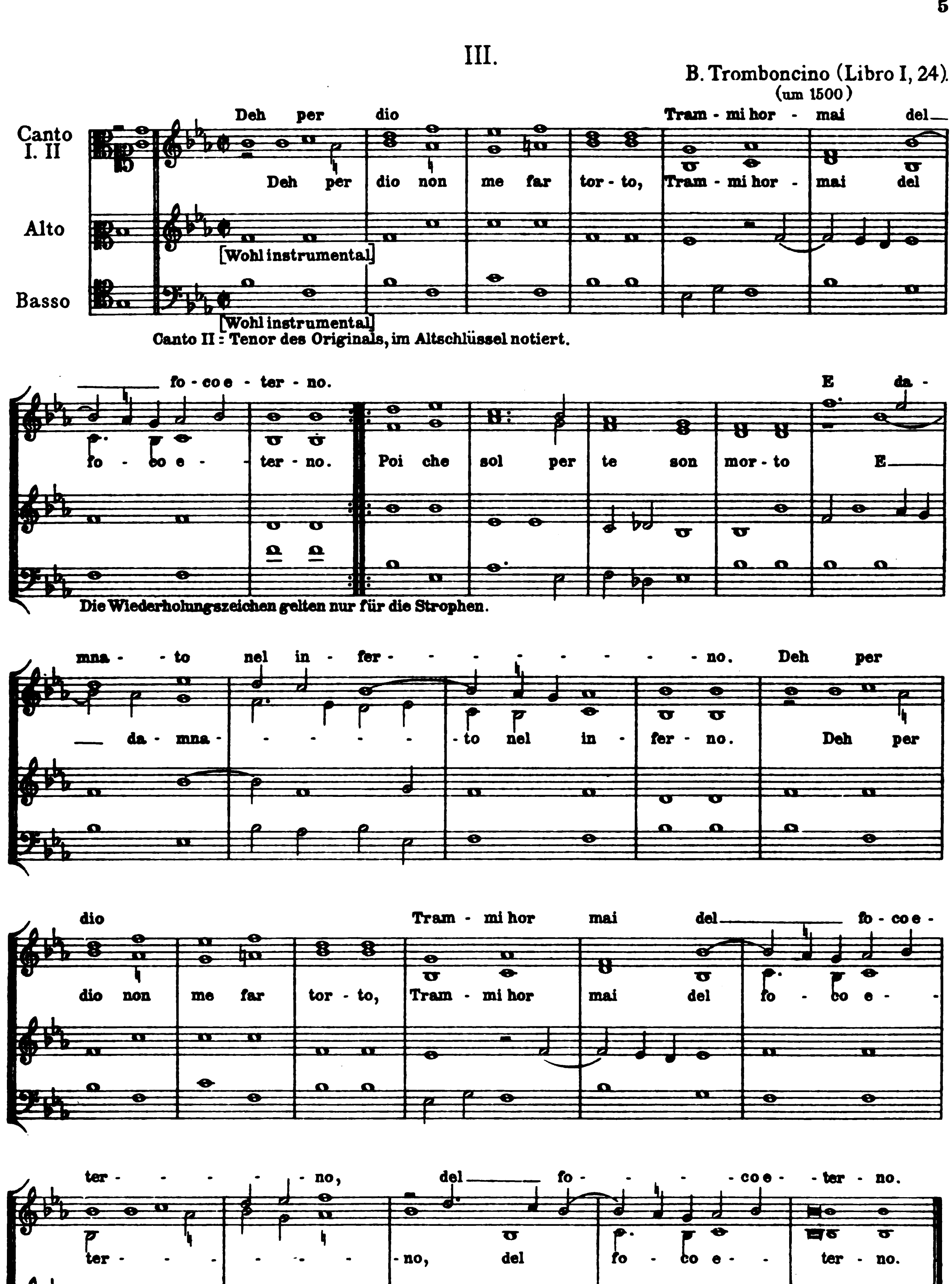


Da Capo al Fine.



III.

B. Tromboncino (Libro I, 24).
(um 1500)





IV.

Michael (Libro I, 34).
(um 1500)

Canto
Alto
Tenore
Basso

Canto: Di-me un po - - cho che vol di - re, S'io te mi - ro te na - scon - di, S'io te se - guo voi fug - gi - re.
par - lo non re - spon - di,

Alto: Di-me un po - cho che vol di - re, S'io te mi - ro te na - scon - di, S'io te se - guo voi fug - gi - re.
par - lo non re - spon - di,

Tenore: Di-me un po - cho che vol di - re, S'io te mi - ro te na - scon - di, S'io te se - guo voi fug - gi - re.
par - lo non re - spon - di,
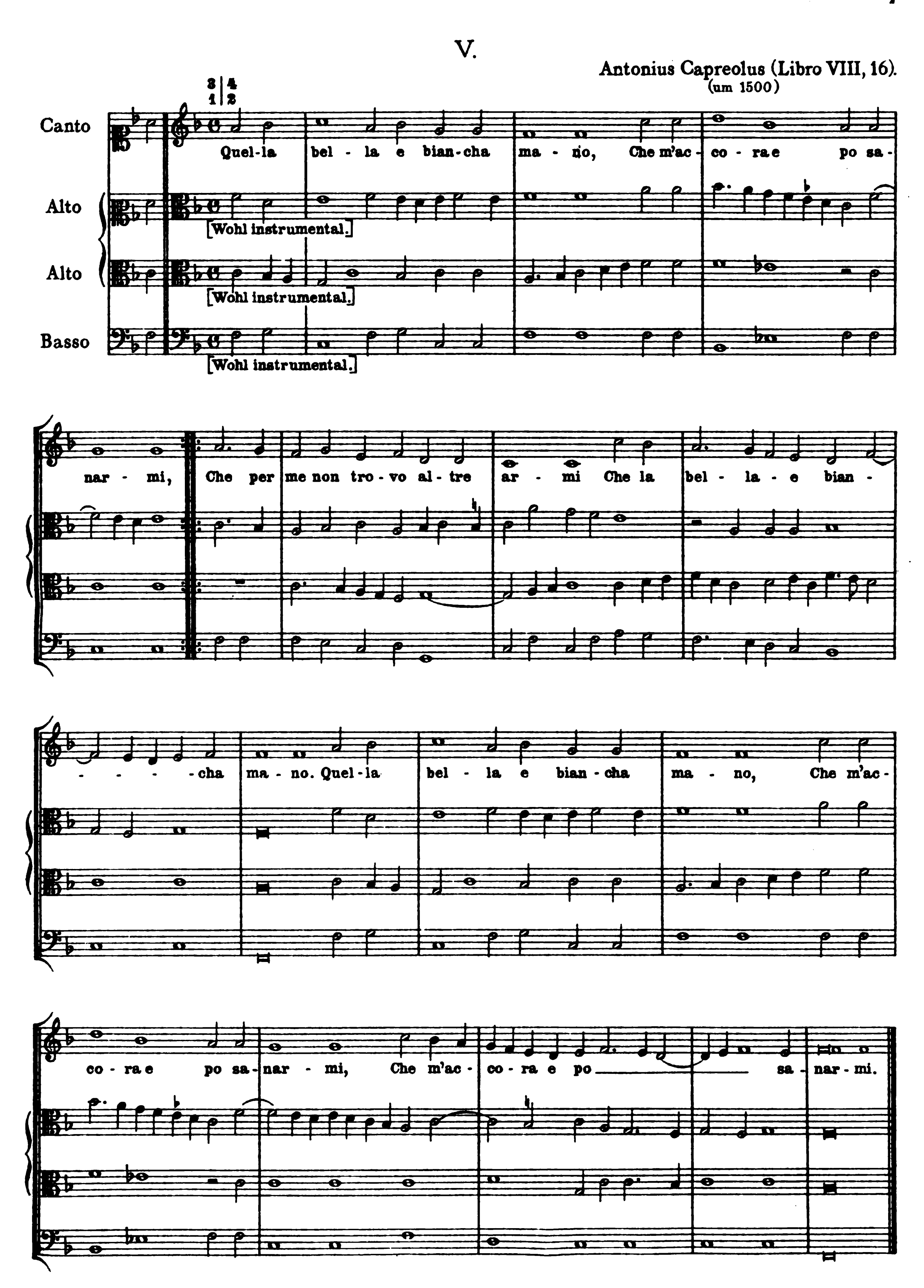
Basso: Di-me un po - cho che vol di - re, S'io te mi - ro te na - scon - di, S'io te se - guo voi fug - gi - re.
par - lo non re - spon - di,

Fine.

Jo te mi - ro per mo - strar - te Nel mio vol - to el gran do - lo - re,
Ch'io pa - ti - sco per a - mar - te Con gran fe con tan - to a - mo - re.

E s'io son tuo ser - vi - to - re E per te vo - glio mo - ri - re. Di-me un

D. C. al Fine.


V.
Antonius Capreolus (Libro VIII, 16).
(um 1500)
Canto
Alto
Alto
Basso
[Wohl instrumental.]
[Wohl instrumental.]
[Wohl instrumental.]
Quel-la bel - la e bian-cha ma - no, Che m'ac - co - ra e po sa - nar - mi, Che per me non tro - vo al - tre ar - mi Che la bel - la - e bian - - - - cha ma - no. Quel-la bel - la e bian - cha ma - no, Che m'ac - co - ra e po sa - nar - mi, Che m'ac - co - ra e po sa - nar - mi.

VI.
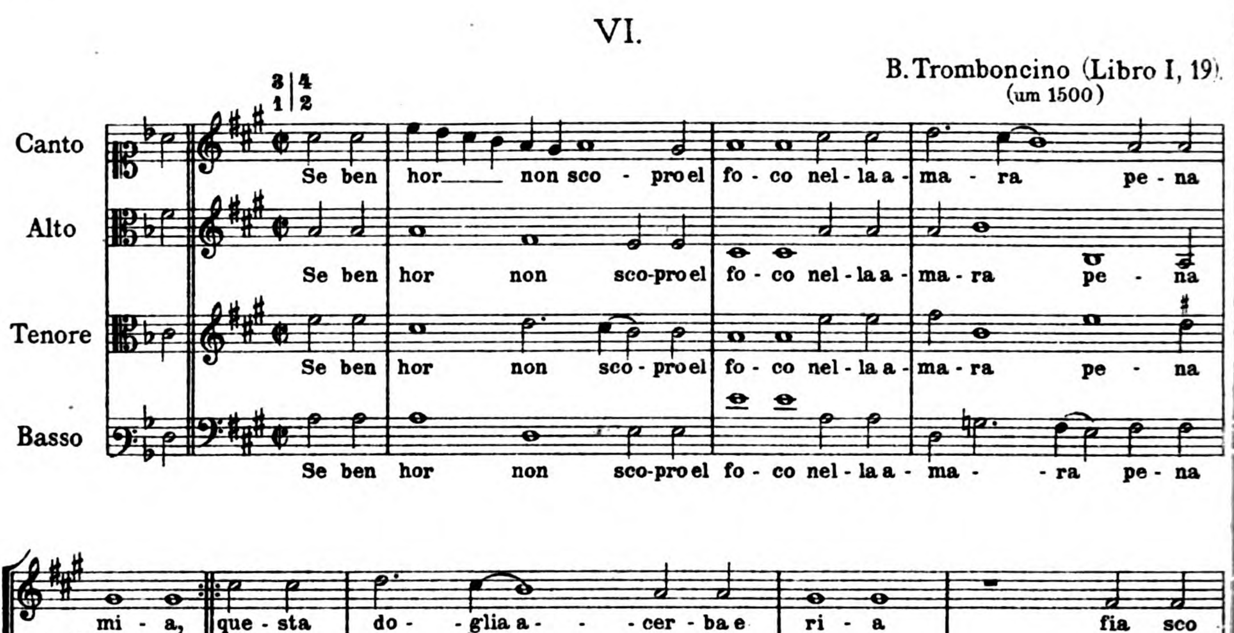
B. Tromboncino (Libro I, 19)
(um 1500)



